

مَجَلَّةُ فَصَلِيَّةٌ تُعْنِي بِالثَّقَافَةِ وَالْفُنُونِ وَالْأَدَابِ

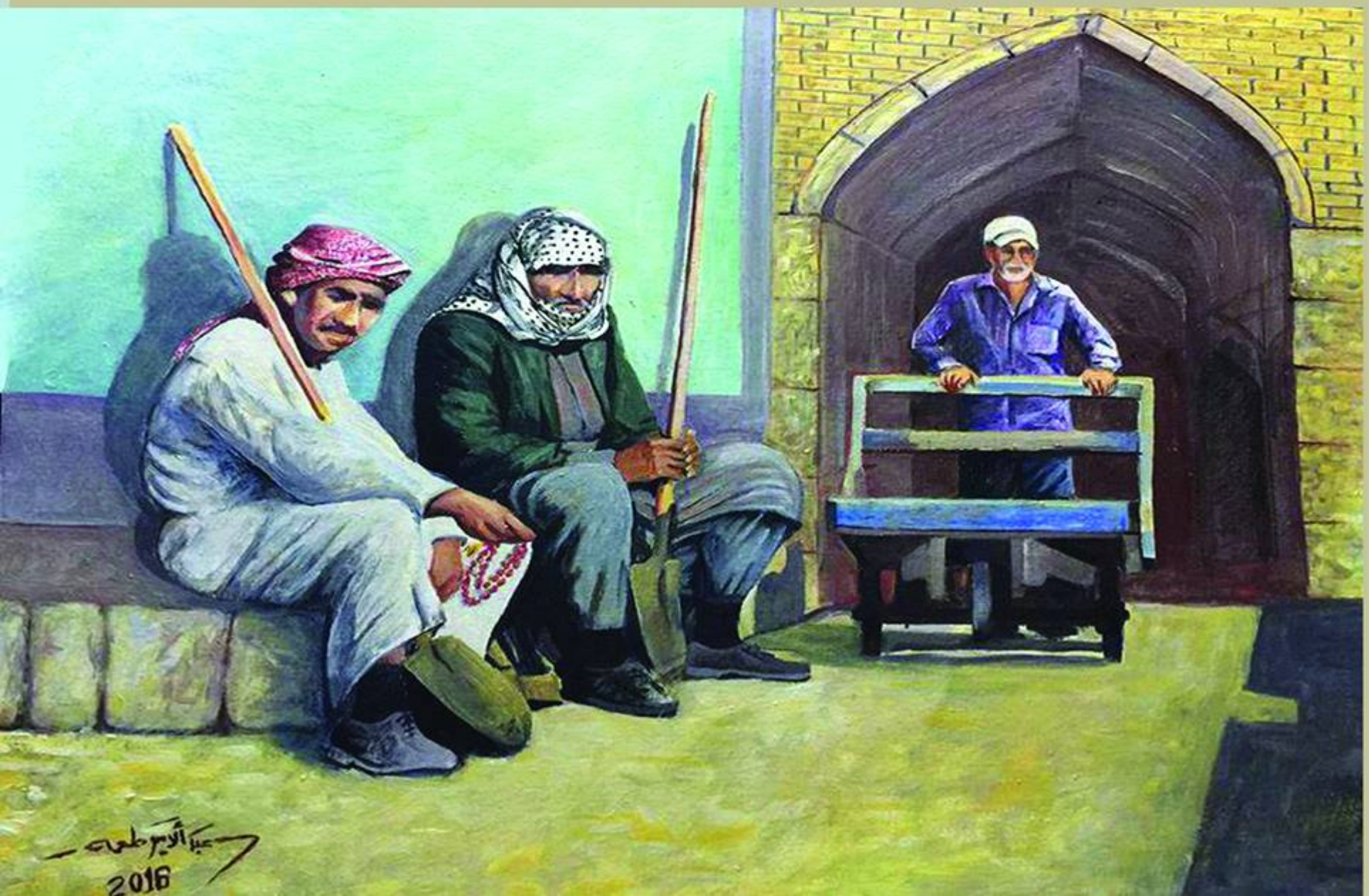
# الأساطير

تَصَدَّرُ عَنْ دَارِ الرُّقْتِيمِ لِلْإِبْدَاعِ وَالنَّشْرِ فِي كَرْبَلَاءَ

١٥

انماط الحكاية الاطارية في الرواية التاريخية العربية  
سؤال الخطاب في - تمثيلات الآخر - التخيل والتمثيل الثقافي  
تقنيات السرد وتنوع المرويات في رواية ليل علي بابا الحزين  
ترجمة خاصة مع الروائي الفرنسي ماثياس اينارد  
أسئلة رواية المهجر (هل الرواية سيدة الأجناس الأدبية؟)

في العدد

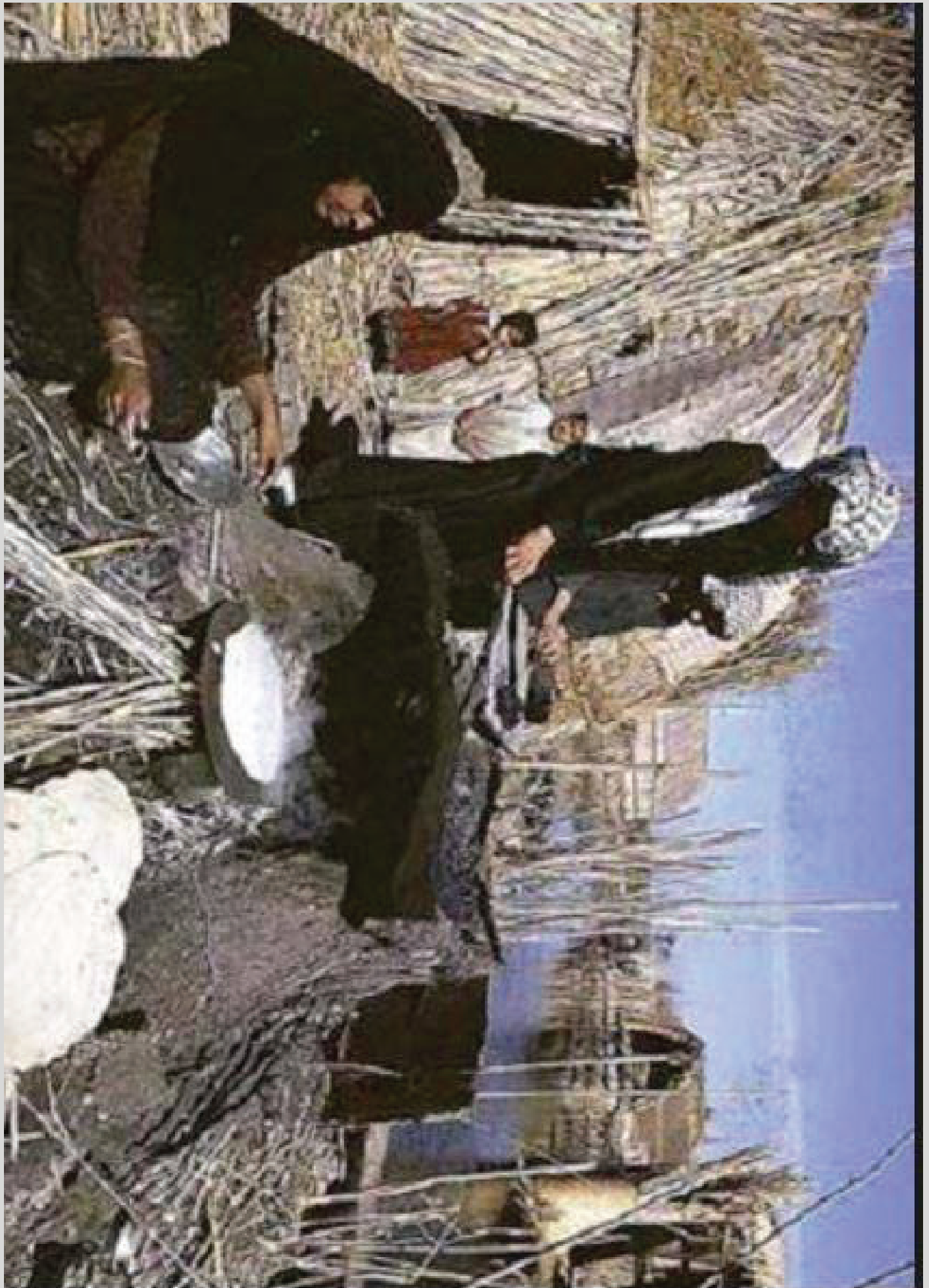


عبد الأمير طه  
2016





السيّاح نوع من الخبز الرقيق .. دقيق الرز ، ينتشر في جنوب العراق بين بيوت القصب





# الرقيم

## مجلة فصلية تعنى بالثقافة والفنون والاداب تصدر عن دار الرقيم في كربلاء

**أماكن التوزيع الرئيسية**  
الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين / المركز العام  
مكتبة المعارف / كربلاء  
المركز الثقافي عينكاوا / أربيل  
مكتبة المركز الثقافي للطباعة والنشر / الحلة  
اتحاد أدباء ميسان  
مكتبة الأمام الباقر / الناصرية  
اتحاد أدباء كركوك  
مكتبة كنوز التراث العربي / المثنى  
مكتبة الفكر العربي / الأهلية سابقا / البصرة

**رئيس مجلس الإدارة**  
أ.د. عبود جودي الحلي

**رئيس التحرير**  
عباس خلف علي

**المتابعة الفنية**  
أ.د. معن جعفر حبيب

**التصحيح اللغوي**  
م.م. م. آس عقيل الموسوي  
م.م. م. نجيب فريد السامر

**الهيئة الاستشارية**  
أ.د. فهد مهدي البصير  
أ.م.م. د. عدنان طعمة  
أ.د. شميصة غربي - الجزائر  
د. الجيلالي الغرابي - المغرب

الرسوم الداخلية

محمد جسوم

لوحة الغلاف

عبد الأمير طعمة

التصميم والخراج الفني

فؤاد العرداوي

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ١٨٦٤ في ١٥ / ٥ / ٢٠١٣

معتمدة لدى نقابة الصحفيين العراقيين بالرقم ١٤٤٠ في ٧ / ٢ / ٢٠١٤



## الحتويات

كلمة العدد	ص(٥)
<b>الدراسات الفكرية والادبية</b>	
١-الشعر بين الأنثيال الرومانسي والارتهان الإيقاعي	د.نادية هناوي سعدون - العراق ص(٦)
٢-أنواع المقاطع السردية في القصة القصيرة جدا	د. جميل حمداوي - المغرب ص(١٤)
٣-تقنيات الزمن السردى في رواية عابر سرير	د. حاكمي لخضر ص(٢٢)
٤-مفهوم الأسلوب في تراث علماء الإعجاز	شهرزاد بناني - الجزائر ص(٣٠)
<b>الدراسات الثقافية</b>	
١-سؤال الخطاب في - تمثلات الآخر - المتخيل والتمثيل الثقافي	د. ادريس الخضراوي - المغرب ص(٣٥)
<b>كتاب العدد</b>	
١- الشعر يات في مرايا النقد العربي	د. محمد سيف الأسلام بوفلاقة - الجزائر ص(٤٣)
<b>مفهوم الوثيقة في النص</b>	
١-انماط الحكاية الاطارية في الرواية التاريخية العربية	فاضل ثامر - العراق ص(٤٨)
٢-الذاكرة السردية وتداعياتها في قصص عبد الأمير المجر	د. سمير الخليل - العراق ص(٥٤)
٣-تقنيات السرد وتنوع المرويات في رواية علي بابا الحزين	اسامة غانم - العراق ص(٦٠)
<b>الترجمة</b>	
١-حوار مع الروائي الفرنسي ماثياس إينارد	ت/ د. عبدالرحيم الرحنوتي - المغرب ص(٦٦)
<b>المتابعة</b>	
١-في متعة المستحيل / قراءة في (ميتافيزيقا السعادة الحقيقية )	د. أم الزين بنشيخة المسكيني - تونس ص(٧٥)
<b>رؤى</b>	
١- اسئلة رواية المهجر	محمد العباس - السعودية ص(٨٦)
٢-جماليات قصيدة النثر المغربية	اسماعيل علالي - المغرب ص(٨٩)
٣- قراءة في نصوص (من دلاء الوجد )	نجاة المازني - تونس ص(٩٣)
٤-التراث العربي حديقة ملأى بالألغاز	عبدالرزاق هيضرائي - المغرب ص(٩٦)
<b>المحور الفني</b>	
١-الفن بين الشرق والغرب / اشكالية الهوية	سامر اسماعيل - سوريا ص(٩٩)
خزانة الرقيم	ص(١٠٣)

# ضفاف الكلمات



## كلمة العدد

في نهاية كل عام من عمر المجلة تجري بحثا شاملا ومراجعة لمجمل ما كتب في محاور المجلة .. هذا العام ونحن نقرب من دخولنا السنة الخامسة ، ثمة أشارات عامة استوقفتنا من خلال هذه المتابعة ويمكن تلخيص بعضها بما يلي :

### مناهضة التاريخ الرسمي:

جل البحوث التي تردنا ولاسيما المهتمة بدراسة النسق الثقالي في الأدب والفكر نجدها لا تلتقي إبداعيا ولا جماليا مع التاريخ الرسمي ، هذا المؤشر يعني أننا أمام منعطف حقيقي في الجهاز المفاهيمي للوعي المعرفي ، إذ لم يعد بالإمكان أن تنجو أمة من عيوبها ما لم تغربل تاريخها وتقتله فهما وتعيد صياغة أبعدياته على وفق رؤيا معاصرة قائمة على التشكيك والاستحداث والابتكار وقادرة على الكشف والتحليل بغية إعادة صياغة بنيات جديدة توائم عصرنة الأشياء . أصبح القاصي والداني واضحا لديه تركيبة ونوع الإشكال الحاصل بين ما نحن عليه من حاضر قائم ينسج من لب الماضوية بوصلته وتوجهه ، أمة عبت التاريخ وسجدت في محرابه وبين حضارات تجاوزت ذلك الركام وانعتقت منه إلى الكونية من دون المساس أو الضرر في آلية احتوائه ، وبذلك انفتحت السبل أمام هذا الانزياح للتلاقح الفكري والثقافي والإنساني .

فأغلب المجتمعات المتحضرة استحلبت تاريخها وزينت متاحفها بطلاسمه وأعدته تراثا يحمل روح الانبثاق نحو فضاء ثقافي / معرفي أرحب ، ولم تعد أسيرة مضمون ومحتويات "العب الجاهزة" أن ما يهمنا من تلك الكتابات هو أستمكانها الخوض في الأماكن الوعرة ومواجهة قراءة هذا التاريخ بما يحمله من مضامين أيديولوجية تلفيقية وترويجية ، مواجهة منهجية تشذب الأصل من المنافع الزائفة .

### الثقافة بين التقليد والتقليع :

هذا العنوان يبدأ من شقين .

الشق الأول : فبعد كتابي عبدالله الغدامي " النقد الثقالي وسقوط النخبة وصعود الشعبية " اللذين صدرا عام ٢٠٠٠م كتبت العشرات من المقالات والبحوث والدراسات ومازالت الأقلام لم تجف أو «ترتوي» بعد ، وكأن ما حدث هو عبارة عن زلزال حصل في الوسط الثقالي ، وذات الشيء حصل بعد كتاب "سيمائيات الصورة الشهرية / الأشهار والتمثلات الثقافية" لسعيد بنكراد ، أخذت الصالات الثقافية والشاشات الصغيرة تتحدث عن الإشهار من الإعلان إلى الترويج بكل أصنافه وألوانه .. هذه الكتب لا يشك أحد في مضامينها التي تحمل في طياتها قيمة الفائدة و ثراء المادة فكريا وجماليا وأنها ساهمت بالفعل في إثارة التساؤل في مواطن عدة ، سواء في المناهج اللسانية التي بقيت راکدة وتقليدية ومكررة وبين الخروج عن المألوف في تحليل الخطاب برمته ، أي الأدبي والإعلامي .. الملفت أن هذه الكتب التخصصية أصبحت مادة خصبة للعشوائيات التي تطالعنا بها الصحافة الثقافية من جهة والصالونات الثقافية والندوات من جهة أخرى ، والكل صار يدلي بدلوه في هذا المضمار عن دراية أو بدونها ، وكأن الوسيلة الوحيدة للاعتراف بالمواهب الحداثوية هو الخوض فيها بأي ثمن ...

الشق الثاني : حصل بعد فوز الموسيقي الأمريكي بوب ديLAN بجائزة نوبل ٢٠١٦ فتح الباب على مصراعيه في دخول الشعبية وجعلها لونا من ألوان الثقافة الإبداعية ، نحن لا نعترض على ذلك بطبيعة الحال ولكن أن تتراجع الكتابات التأملية والرومانسية والرمزية والأستعارية ويتصدر فهم جديد للتجربة الإبداعية هذا ليس في اعتقادنا هو المغزى من هذا الفوز .. يبقى السؤال المطروح ، لماذا نستثمر سوى القشور الناعمة ونجهل اللب ؟





## الشعر بين الانثيال الرومانسي والارتهان الإيقاعي قراءة في تجربة د. عبد الحسن خضير

أ. د. نادية هناوي سعدون

التجديد الإيقاعي /

لعل من المفروغ منه القول إن تجربة الدكتور عبد الحسن خضير في مجال الشعر لا تنفصل عن تجربته في مجال النقد، فقد كان لولوجه غمار التجديد العروضي أثر مهم في بلورة تجربته الشعرية وتحديد ملامح إبداعيتها على صعيدي البناء والتركيب والدلالة والصوت. وليس باستطاعة المتصدي لدراسة التجربة الشعرية عنده إلا أن يضع في حسابه هذا الالتقاء بين الشعر والنقد لكي يتيقن من حقيقة هذه التجربة ومساراتها وأهم ملامحها. وليس خافيا أن يكون للإهتمام التنظيري بالإيقاع الذي هو الغالب على توجهات الدكتور عبد الحسن النقدية انعكاس صميمي على مستوى إنجازه الشعري، ولا سيما كتابه (الإيقاع والدلالة في الآيات القرآنية مشروع عروضي جديد) الذي بذل فيه جهدا كبيرا وحثيثا وهو يتتبع الآيات القرآنية وما فيها من إيقاعية عروضية منتقيا بعضا من تلك الآيات واجدا فيها مجالات لتطبيق مشروعه العروضي ..

وقف عنده النقاد الأوائل وفي مقدمتهم سيد قطب الذي رأى "أن النسق القرآني قد جمع بين مزايا النثر والشعر جميعا..فنال ذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع اغراضه العامة واخذ..من الشعر الموسيقى الداخلية والفواصل المتقاربة في الوزن التي تغني عن التفاعيل والتقفية المتقاربة التي تغني عن القوافي"١ وأشار الى تساوي الفواصل القرآنية في الوزن على نظام غير نظام الشعر العربي كما بين الاداء التصويري للإيقاع الموسيقي.٢

وبذلك يكون أمر وجود إيقاع للآية وللصورة وللعبارة القرآنية مفروغا منه حتما على المستوى التنظيري والتمثيلي، لكن الذي بدا جديدا وجريئا في الآن نفسه في محاولة الدكتور عبد الحسن هو هذا التدليل على إمكانية توظيف إيقاعية الآيات القرآنية بالضبط في النص الشعري على اعتبار أن ما بنيت عليه الآية القرآنية في مستواها الصوتي هو أمر قابل للصياغة على غرار ومثاله قول السياب (عينك غابتا نخل ساعة السحر) الذي وجده يتناص صوتيا مع الآية القرآنية ( لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر).٣

ولو سلمنا أن ذلك مما يدخل في باب التناص بالصوت فإن الإشكالية ستدور حول الكيفية التي نفهم بها أن النص القرآني أعجز أمة الشعر أن تأتي بمثله إيقاعية وبنائية ودلالية.٤

وقد نجد تخريجا يجوز للشاعر أن يدخل هذه المنطقة المحظورة استنادا إلى هدف معرفي وتعليمي يتمثل في تزويد الذائقة الشعرية بأبواب صوتية جديدة تجعل الشاعر قادرا على التناص مع الوحدات الإيقاعية القرآنية وإدخالها إلى شعره لكن هذا التجاوز سيتغافل عنصرا تكوينيا مهما في الشعر لا يكون بدونه شعرا المتمثل بالمستوى البنائي فالشعر ليس صوتا فحسب بل هو بناء شكلي وصوري ومضموني ومن ثم لا يمكن أن يطور الشاعر مستواه الصوتي وهو غافل عن أمر الأسلوب وبنائية الفكرة وطريقة عرضها أو التعبير عنها فبعض الوحدات التفعيلية قد تصلح للتجديد على مستوى الصوت لكنها قد لا تجدي نفعا في توصيل الفكرة والتعبير عنها بأسلوبية بلاغية فيها التجاوز والانزياح والتصويرية.

وعلى الرغم من أن الباحث حاول تلافي المطب النظري المتمثل في الاهتمام بالإيقاع على حساب الدلالة إلا إن الانبهار الإيقاعي ظل طاغيا، ولعل هذا ما جعل الدكتور عبد الحسن خضير يهتم بدراسة العلاقات الرابطة للإيقاع بالدلالة تشابها أو اختلافا.

ولا شك أنه قد كرس جهوده لإجراء تجاربه الإيقاعية في مخبره الصوتي مقطعا للكلمات والعبارات والجمل منتقيا أمثلة صالحة للتدليل والاحتجاج ولقد اتسعت مساحة التطبيقات داخل كتابه حتى تضمنت التمثيل والتقطيع والجدولة والإحصاءات مع التفحص المعن في الرصد والتحليل متحررا الدقة لكيلا يترك شاردة هنا أو واردة هناك قد تقوض توجهه أو ربما تنسف مشروعه بأكمله.

وهذا ما جعل الباحث في موقف لا يحسد عليه وهو بإزاء إشكالية التنظير بين قطعية أن تكون أغلبية الأوزان الشعرية مأخوذة. قصدا أو عن غير قصد. من إيقاعات الآيات القرآنية وبين وقوع بعض إيقاعات الآيات ووحداتها المقطعية خارج أوزان العروض الخليلي وصعوبة الإحاطة بجميعها وفاعلية إخضاعها للتطبيق متموضعا في إطارين أحدهما يجيز أحقية الهدف وغائيته ومشروعية الفعل ومشاعيته وآخرهما يتحرز من المديات المطلوبة والإمكانات المتاحة أمامه والتي لن توقعه في إشكالية تصادم النظري بالإجرائي.

وممارهن الباحث الدكتور عبد الحسن خضير عليه في كتابه هذا هو الإيقاع وإمكانية استلزام إيقاعية شعرية جديدة من خلال تأمل الآيات القرآنية وبنائيتها الصوتية وابتداع أنماط مبتكرة من تفعيلات وأوزان مجترحة هي بمثابة مشروع عروضي جديد ينبع من وعي شاعري ورغبة نقدية نحو التجديد وهذا الوعي التجديدي لم يأت من فراغ؛ بل هو مبني على نظر يرفض المحاكاة الصوتية في الشعر ويمقت تقليدتها كما يستنكر سلبية الاجترار وعدم إبداعيته ولذلك سعى نحو التنوع والتطوير في البناء الصوتي للشعر بناء على ثقافة عالية في النص القرآني مع رغبة حقيقة في الابتكار الحر وهو الناقد العروضي الذي امتلك حساسية سماعية فتحرى التفعيلات والأوزان وعرف كيفية توظيفها إجرائيا في الشعر العربي.

ولما كانت القراءة العروضية للشعر تختلف عن القراءة الأسلوبية أو القراءة الدرامية فإن السؤال المطروح هل ستمكن تنظيرات الناقد من مراعاة المستويات الأخرى كالمستوى التركيبي والدلالي والمعجمي أسوة بالمستوى الصوتي وهل سينجح الناقد في تفاعله الانحياز للصوت والإيقاع وهو يتحول إلى شاعر يمارس الوظيفة الشعرية؟

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الجزم بوجود التفعيلة والإيقاع والوحدات الإيقاعية في الأسلوب القرآني ليس بالجديد في الدرس العروضي العربي الحديث والمعاصر فقد



إن ما تقدم من رصد نقدي لتجربة التجديد العروضي لا يلغي المضمار الريادي الذي ولجه الدكتور عبد الحسن خضير وهو يدخل منطقة التوسيع والتفريع الإيقاعي والتدليل عليه متمتعاً بحس شاعري وموهبة فطرية محققاً شأواً واسعاً في الابتكار والتطوير والابتداع.



عبد الحسن خضير

والذي يقرأ شعره متمثلاً بديوان (صدي الأيام صدي الآلام) الذي جمع فيه المجاميع الشعرية التي نشرت في مراحل مختلفة مضافاً إليها مجموعته الشعرية الأخيرة (خواطر شاعرية ومقامات) فإنه سيدرك مقدار الولع الشعري بالابتكار والتجديد على مستوى الصوت والإيقاع ومدى ما يقابله من اهتمام على مستوى البناء والدلالة.

وفي مقدمة (خواطر شاعرية ومقامات) يصرح الشاعر قائلاً: "وقد أسميتها بالخواطر الشاعرية لأن القارئ سيجد فيها موسيقى النثر وإيقاع الشعر وصورهما معاً" وفي هذا إشارة واضحة إلى ذلك الولع بالمستوى الإيقاعي.

وإذا كان الديوان قد سيطر عليه الشكل العمودي والتفعيلي؛ فإن النصوص الشعرية التي تضمنتها مجموعة (خواطر شاعرية ومقامات) عبارة عن انشياكات لخواطر بعضها اتخذ شكل قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر والومضة وبعضها الآخر كان أقرب إلى الخاطرة النثرية والنثر المرسل ومن النصوص التي خرجت عن إطار الومضة لتدخل ميدان القصيدة القصيرة قصيدة (البراءة والجمال) كما اتخذت المقامة عنده شكل النثر المسجوع.

وفي كل هذه الأشكال تعمد الشاعر تعصيد متنه الطباعي المكتوب بصور ولوحات رومانسية ملونة يحضر في أغلبها العنصر المؤنث جنباً إلى جنب العنصر الطبيعي والعنصر الطفولي والغاية من وراء ذلك تعميق الإيحاء وتوكيد الفكرة والتدليل عليها.

وما ذلك إلا إدراك واع وإحساس شفيف من الشاعر بأن المستوى الصوتي قد غلبَ عنده على حساب المستوى البنائي الأمر الذي جعل البناء يبدو عنده قاصراً عن توصيل الرسالة لهذا عمد إلى تدعيم المتن الشعري المكتوب بالصورة واللوحه لعله يردم هوة التباعد بين الصوت والبناء من جهة ويحقق التوازن بين المستويات من جهة أخرى.

ولما تلبست الشاعر قضية التنوع الإيقاعي والصوتي لذلك ظل يشعر أن الجملة الشعرية جامدة باردة وإن كانت تحمل

فارتكن إلى مسألة الدينامية الصوتية محاولاً التخلص من شرك التوقع والثبات والترابعية التي تنتج عن ابتكارات تفعيلية معينة جامدة ليست ذات فاعلية مستعملاً مصطلح الإيقاع الحركي كبديل عن الإيقاع العروضي في محاولة لمدارة السكونية والجمود واللامرونة في تأجيج التدفق الشعري..

وليست الدينامية عنده مجرد تضاد مع السكون؛ بل هي عنده المشكلة الصوتية التي لا تنغلق داخل تنميطية جافة لكنها تنفتح متحركة صوتياً بوتيرة تفاعلية ذات بعد صوري وتخيلي.

والابتكار المهم في هذه الإيقاعات الحركية التي رصدها الباحث إنما يتمثل في ما قدمه من مقترحات لاعتماد هذا الإيقاع أو ذاك ضمن بحر معين وكيفية توظيفه في موضوعات بعينها ممثلاً بنصوص من شعره.

إن محاولة الدكتور عبد الحسن خضير عمل ابتداعي جاد وقيم ينم عن تعمق اجتهادي في الدرس الإيقاعي العربي وهذا الاجتهاد لم يكن مبتدعاً أو أتياً من رغبة أنية في التجديد في الأوزان الشعرية؛ بل جاء على أساس من تصميم حق وهدف سام وغوص دائم في آفاق الشعر وتفعيلاته التي تمنح الشعراء مجالات ارتياد جديدة ومدارات صوتية ذات فضاءات متسعة ورحبة.

ولما كانت قضية الإيقاع الحركي قد شغلته لذلك أثر أن يصمم مباحث كتابه على هذا الأساس إلا أنه أدرك أن لا مجال للخوض في الإيقاعات ما لم يوافقه ويرافقه وقوف مستفيض عند الدلالات ولكن اقتصراره في التمثيل على النماذج الشعرية المستقاة من نصوصه هو لا غيره قد جعل المحاولة قابضة في إطار شخصاني يدل على تمكن واع بالنص القرآني والملم بالدرس الصوتي العربي.

ولو أن الباحث وسّع إطار تمثيلاته الشعرية لتشمل نصوص شعراء آخرين قدماء ومعاصرين لانطبعت مقترحاته الإيقاعية بطوابع عامة واتخذت ميداناً أكثر اتساعاً. ولتخلصت محاولاته من تبعات النزعة الذاتية وما فيها من مؤشرات التباهي والزهو على حساب الوعي الشعري الجمعي ناهيك عن كون التنظير لا يستدل على عمقه وأصالته إلا بالتطبيق الإجرائي المتسع في النمذجة الشعرية إجمالاً وشمولاً قديماً وحديثاً محلياً وعربياً.

الانشياك الرومانسي شعراً/



ويردد من قبر وفيقه

.....

لبست أثواب الحرية

وغدت شقراء غجرية.. ٧

وتعزز ذلك التوجه قصيدة التفعيلة (ناقوس الأحلام)  
متسائلا فيها ببوح رومانسي عن ذاته الضائعة بين الأمس  
واليوم والغد:

كيف سأبقى أقرع ناقوس الأحلام؟

ويرقص شيطان الليل على مسرح أفكاره ٨  
وهو في قصيدتي (وانطوى الحلم) (وانقراض أحلام) يشعر أن  
حلمه قد وُثِدَ وانطوى ولذلك يظل الهم يرافقه فيتعالى بكأوه  
الرومانسي بإزاء الزمن:

قد مضى العمر بانتظار الأمان

وانطوى الحلم مثل طي الزمان

فتراني على الهموم مكبا

كوكبا ذاويا بلا لمعان ٩

ويمعن في السوداوية التي تجعله بائسا مجروحا مؤثرا في  
قصيدة التفعيلة (الحلم المهدود) إذ يقول:

هون يا مشفي آلامي

من يُقتل في ليلة ميلاده

هل يأبه بالحلم المهدود؟ ١٠

ويلوم نفسه الواهمة بأحلام لا سبيل لبلوغها بقصيدة عمود  
وامضت بعنوان (موجة الأحلام):

حركات وسكنات يقول:

جملة الحياة فعل وفاعل وزمان ومكان

نحن في الكون أداة

حركات..سكنات

وأخيرا يصمت الإيقاع

يسكن في قاع المكان

ومما يؤكد ما تقدم أن هناك نصوصا لم يعضدها الشاعر  
بصور معينة انطلاقا من إحساسه بأن النص بدا مكتفيا  
بنفسه متوازنا في جانبيه الصوتي والدلالي.

ولقد أكثر الشاعر من توظيف عدة عناصر تدعم خواطره  
منها العنوان الذي كتبه بخط غامق ومنها علامات الحذف  
التي لا يخلو سطر شعري منها مع التذييل بتاريخ الكتابة أو  
النشر الإلكتروني للنص ومنها وضع الصورة في ذيل النص  
أو مندمجة /متداخلة فيه جزئيا أو كائنة بمحاذاته كما  
أن هناك ظاهرة تتمثل في كتابة حروف العلة الإلف أو  
الواو بتكرارية كنوع من التوكيد اللفظي للكلمة المكتوبة  
وكانعكاس لما يتم تداوله في الكتابات الحاسوبية داخل  
الأجهزة الرقمية الذكية..

ولا شك أن المهيمنة الدلالية في شعر الشاعر قد نحت منحى  
رومانسيا ذا نزعة عاطفية محملة بطاقة وجدانية عاطفية  
مرهضة وشجون ذات دفقات شعورية غلب عليها الحزن  
والسواد مع صور ولوحات تشكيلية موافقة لتلك النصوص،  
وهذا ما ولد انثيالاً رومانسيا ترك ملامح فنية غلبت على  
النصوص الشعرية وفيما سيأتي رصد لأهم تلك المهيمنات  
وملامحها الأسلوبية:

#### ١- الحلم مرتعا للرومانسية

شكل هاجس الحلم مهيمنة دلالية سيطرت على عملية  
الانثيال الشعوري للعاطفة والتداعي اللاشعوري للأحاسيس  
النفسية المتضادة سلبا وإيجابا مثل الأمل /الخيبة والحزن/  
الفرح والمرارة / اللذة والخوف / الأمان.. الخ  
وتتمركز هذه الثيمة داخل قصيدتي التفعيلة والعمود في  
ديوان ( صدى الأيام صدى الآلام) وتحديدًا قصيدة (على  
شاطئ الأحلام) التي تعد ريادية في ولع الشاعر بالأحلام إذ  
تتوضح فيها نزعته الرومانسية المتوارية خلف حجب الأحلام  
متأثرا بالسياب متناصا معه في أجواء من الرومانسية الباحثة  
عن الحرية والرضا والافتنان:

إن تنصفه في شهوة أحلامه



آنست في موكب الأحلام أمنية  
ماتت فهل موجة الأحلام تنجيكاً  
طافت عليك جموع الناس من فرح  
لكنما الحزن في عينيك ينسيكاً ١١

وفي القصيدة العمودية (سفينة الأحلام) يرى الحلم خاطراً  
عزيزاً شحيحاً يؤلب عليه ذكرياته عائداً به إلى تلك التي  
كانت ملهمته فتزداد لوعته وشكواه وأساه:  
خاطر رف في مخيلتي عاد بي نحو سالف الزمن  
حينها كان طيف ملهمتي سالبا صحوتي بلا ثمن ١٢  
ويبدو أن رومانسية الشاعر لم تجد تفاؤليتها إلا في الحلم  
الذي علق عليه آمالا كثيرة ولذلك هو في (خواطر شاعرية  
ومقامات) أخضر اللون:

حلم أخضر  
أفيق فإذا أنا في جدار  
لوحة خضراء

أنا البرئ ذو الأحلام الخضراء ١٣  
ولأن حلمه عبارة عن انشغال لذكرى قديمة لذلك تنبعث في  
نفسه لوعة وحرقه فتأجج مشاعر الحنين والضياع:  
انه الحلم الأزلي الذي يحضر في ذاكرتك  
في عينيك في قلبك في الصوت القادم من الغربية  
من الضياع من الحنين ١٤

وأحلامه سباحة منطلقة في فضاء خواطره عاشقة للحرية  
غير منقادة للزمان:

ثالثهما الأحلام التي تسبح في الأفق

منطلقة انطلاقاً خواطري الجريحة ١٥  
ويوظف البعد القصصي داخل قصيدة التفعيلة (الأمير  
والمطر) فيغفو الشاعر في الحلم متأملاً يوتوبيا من جمال  
وعشق وأمل لكنه سرعان ما يدرك أن ذلك مجرد خيال:

غافيا في ذرى الأحلام

هامسا في صمته أجمل الأنغام

يتهادى مثل نسيم عاشق

بين خمس من صبايا

في جمال سومري ١٦

وان إدراكه لسرابية الحلم الذي يسعى إليه تجعله يصطدم  
بالواقع فيقول: (سراب كانت أحلامي) ١٧ لكنه يظل

مترقبا طيف الحبيب الذي يأتي من وراء ذكريات تختصر  
المسافات:

أترقب طيفك وهو يمرق عبر المسافات

يحمل لي بريد أشواقك الحرة ١٨

ويتمنى أن يدوم حلمه فلا يستفيق منه إلا وقد أصبح طيرا  
مهاجرا ليذهب إلى الحبيب لا أن يأتي هو إليه:

ليتني كنت طيرا مهاجرا لأعود إليك... لكنني لم  
استفّق إلا وطيفك ماثل أمام عيني.. فلم أجد سوى

أنني قرب النافذة الكئيبة ١٩

ويبقى حلمه متكئا على ذكريات بعيدة في ظل أفق حزين  
فيرى نفسه طيرا مهاجرا لا يمنحه القدر فرارا وسلاحا لذلك  
لا يكون أمامه إلا الاستسلام وعدم البوح وهو العصفور ذو  
الخواطر الجريحة الذي جعله العشق مهادنا لا رافضا يقول  
في قصيدة (هواجس طير):

منذ الأزل

وأنا طير تحت أعتاب القدر ٢٠

وفي نص (دموع وذكريات) تتداعى الأحلام محملة بالشجون  
والذكريات عن حبيب غاب ولكنه ما زال في مخيلة الشاعر  
معشوقا ملهما:

رغم الفضاء الفاصل بين محطات الأحلام

رغم اتساع البحار وخفقة الأمواج واضطرابها

.....

فوق أحلامي وغفوتي وخيالاتي

أعشقك أملا وأما وذكريات ٢١

وقد يغدو طيف الحبيب مؤرقا المشاعر بمزيد من الهيام  
الرومانسي كما في نص (أتمنى أن تكون معي) معتمدا  
التدوير الصوتي:

في كل لحظة تمر علي يمر طيفك فوق أهداي  
يحرك

أشجاني وتصخب الأمواج في داخلي احلق في أعالي

الجبال ٢٢

وبذلك يغدو الحلم مهيمنة أسلوبية احتلت محورا مركزيا  
في نصوص الشاعر لتدور حولها سائر المعاني والصور الأخرى  
محملة بنزعة رومانسية طافحة بالعنفوان ومتدفقة  
بالعطاء.

٢- الألوان فضاء للرومانسية

إن التوظيف اللوني في نصوص الشعرية موضع الرصد هو جزء من الهيام الرومانسي وهو أيضا أساس اللعبة الدلالية التي راهن الشاعر على جدواها أسوة بالصور والرسومات التي تعتمد جعلها مرافقة للبنية النصية الشعرية وليست الألوان مجردة ترميز وتشفير بل هي قبل ذلك معطيات رومانسية ذات مسعى شعوري تضفي مزيدا من التدليل والإيحاء، متخذة العبرة من قيس وعنترة:

حين كان قيس يبكي على ليلاه  
وعنترة حين يتبختر أمام حبيبته  
الراحلة فيما بعد

انه يعلم أن الزمان أسود كلونه  
لذلك استسلم للقدر للزمان

ابيض اسود ٢٣

والزمن في النص موقظ المواجه والأحزان وهو المستنفر للتداعيات المؤلمة وهو الغريم الذي طالما خسر الشاعر أمامه بعد أن أخذ منه ما يحب وهذا ما يجعله بائسا ويأسا من النجاة أو الانتصار عليه:

كنت امشي كقامة النخيل  
واليوم خاو بائس ونحيل ٢٤

وإذا كان للون الأحمر دلالة التاريخ والدم فإن له عند الشاعر دلالة الحياة وهو مع اللونين الذهبي والفضي. اللذين غالبا ما يأتیان متعاضدين معا. يشكلان لوحة الحياة المشرقة بالعشق والغرام:

أنا وأنت كلانا تاريخه أحمر  
لكنه ليس بلون الدم

إنه نبع الحياة

نبتا في ساحل ذهبي اللون

فضي الجدار ٢٥

.....

عشقنا ذهبي فضي

في أحضان البحر ٢٦

ولئن كان للحزن وقع أليم على الشاعر جاعلا منه أسير الأسى واللوعة لذلك؛ فإن فراشته حزينة بجناحين مذهبين وهي أملة الوحيد في الخلاص من الغرق في موجات الرحيل والنجاة من النسيان كما في نص (الفراشة الحزينة):

لا أحد ينتشلني

سوى فراشة حزينة

حملتني فوق جناحيها الذهبيين ٢٧

وهو إذ يرى ذاته نهرا من الحزن فيه الدموع والآهات والوحدة والوحشة والغربة والمسافات فإن السواد يظل حاضرا في صورة الغيم ويضاده اللون الأحمر بعنفوان ثورته التي تكبح سواد الروح المستسلمة والراضخة والمستكينّة:

أنا في عنفوان الشوق إليك

إلى رايتك الحمراء

لتكبحي سواد النفوس الكالحة ٢٨

وتحمل الألوان (الأرجواني والذهبي والفضي والوردي) الشاعر على التزود بالأمل ورفض الصمت والتطلع لكل ما هو جميل وبريء ومسالم.

وتتداعى الذاكرة بالألوان التي تمنح الروح إشراقا وتجندا فيغادر صاحبها فضاء الأحزان والألم كما في خاطرة (عالم ساحر) إذ تتداعى الألوان المبهجة الأرجوان والفضة والورد والذهب برومانسية شفيفة لكنها حالمّة:

عالم صغير ساحر أرجواني اللون فضي الخيال

واسع كأطيافك الوردية سماؤه حروف جميلة

سجدت في محرابك الذهبي

رائعة الألوان ..عالمي الصغير الكبير

أنت والحروف وصورتك البهية

فضي الخيال أرجواني اللون ٢٩

ويتمم الجزء الثاني من الخاطرة نفسها عالم الألوان الرومانسي بمزيد من الانثيال الشعوري المتدفق بطاقة تفاؤلية صادحة:

هنا نطق الحرف وولدت الحياة خضراء زاهية

.....

لقد عادت من جديد فارعة خضراء تحن إلى عشيقها وتاريخها المحفور والكناري الجميل

والنرجس لون تتوحد فيه الأنا مع الآخر في فضاء روحي فيتلون الشعور بلون ذهبي دال على الإشعاع والتوقد كما في نص (عتبات الروح):

أنت أنا وأنا أنت كلانا في أفق وردي

نتهامس في أشواق الأمس

كلانا في همس نرجسي اللون

ذهبي الشعور

تحت القوس الأبجدي ٣٠



وللون الأخضر دلالة رومانسية على الصداقة والأخلاق التي بها تقف الذات متصدية للزمن :

قلبيها الأخضر ..سنبقى أصدقاء

أخلاقنا الوفاء رغم المحن رغم الزمن ٣١

وكثرة الاعتداد باللون الأبيض يجعل منه مهيمنة دلالية حتى أن الشاعر يختار في الغلاف الخلفي نصا فيه اللون الأبيض وكذلك في نص (صفحة من كتاب) :

وردة بيضاء مثل قلبي

تنتهد فوق صفحتك ٣٢

٣- الطبيعة موقظة للرومانسية

يظل القمر الصديق الأثير عند الشاعر الذي يحمل على انثيال الذكريات الجميلة برومانسية تجعل الشاعر متوحدا معه في سعادة غامرة، والقمر هو قسيم البحر والفراسة وبهم جميعا يلج الشاعر مرافئ الأمان والسعادة جاعلا لكل شيء معنى جميلا ومسرا :

وحدي مع القمر أداعب الذكريات

واهمس للبحر عن آمالي

.....

وحدي مع القمر تغمرني بسماته

أملا ببزوغ فجر تشرق خيوطه الذهبية ٣٣

وللأشجار والعصافير والخضرة حضور طاغ يمد نصوص الشاعر بمزيد من التفاؤل والتطلع نحو الأمام حتى تتلاشى المسافات ويضيع الزمان وعلى الرغم من أن الشر يظل يحوم حوله إلا أنه يظل متزودا بالأمل:

هنا حيث كانت الشجرة فارعة تملؤها زقزقات

العصافير المهاجرة

وصوت الكناري الجميل التقينا وحفرنا تاريخا للقاء

واتخذنا عهدين أن نحيا عشيقين وفيين لا يغيرنا

الزمان ولا المكان

ولا المسافات ٣٤

وهو يندب شجر الخريف لما تركته في نفسه الثكلى من لوعة وشوق وضعف:

اواه يا شجر الخريف

اواه يا قلبي الضعيف ٣٥

وإذا ما تعالى مستوى البوح وخفت مستوى الهمس اختفى صوت الشاعر وراء صوت الآخر / المرأة ليكون هو لسانها الذي

ينطق وجدا وصباية:

لم أكن أعلم أنك قاس إلى حد الجنون

فتتركني مع قلبي ودموعي

وضياعي وانكساري

ها أنا أقف حائرة مثل جدران خاوية ٣٦

وهذا الاستعمال لتقانة القناع أتاح للشاعر مغادرة منطقة البوح الرومانسي ليحرب التوجه الرمزي الذي يتوارى خلفه بمزيد من التشفير والعمق جاعلا من نفسه مجرد قنطرة للتعبير عن المشاعر بين الأنا والآخر وربما بين الآخر والآخر لاسيما في نص ( منها ...إليك ) الذي يقوم على التدوير الصوتي:

رغم اني محطمة الشعور وحيدة

غريبة غير ان امالي تعلو مثل وردة

جميلة بهية في سماء روعي المتعبة ٣٧

ويعمد في نص ( انا ونفسي ) الى التناص مع بيت الحلاج انا من اهوى ومن اهوى انا ليقول:

انا ونفسي قرينان في عشق واحد

منذ الازل

ومن غير نفسي يستحق الحب؟ ٣٨

وقد تتخذ الخاطرة شكل الحوارية كما في نص تداعيات من صميم الذاكرة أو شكل الأقصوصة كما في نص حوار طفولي ونص حروف متناثرة

وتختتم النصوص بـ ( خاتمة الذكريات ) وفيها انثيال خاطري يسجل رومانسية الذات الشاعرة وقد اختزلت الحلم واللون والأشياء الأخرى فيه ( الآن تمر من أمامي الأطفاف والأشجان ودموع الورد ) وتتبعها مقامات ست اختلفت عن الخواطر الشاعرية في أمرين : الأول أنها لم تلتزم بالتعبير الرومانسي الذي غادرته إلى واقعية النقد الاجتماعي اللاذع والساخر والأمر الثاني أنها لم تتعصّد بالصور الملونة باستثناء المقامة الأولى التي حملت عنوان ( المقامة الأدبية ).

وتجدر الإشارة إلى أن كل مقامة عبارة عن نثر مسجوع على غرار المقامة العباسية وفيها نقد اجتماعي موجه للطبقة السياسية الحاكمة كنوع من التشخيص والتوعية للناس إذ نجد في المقامة الفرهودية سخرية لاذعة ونقد سياسي للفاسدين من المتسيدين على رقاب الناس والمسيطرين على مقادير البلد وثرواته، وفي المقامة الواوية حوار لا يخلو من شكوى وعتاب وأما مقامة كان يا ما كان فإنها تخالف

الأخريات في كونها ليست نثرا مسجوعا لكنها رفض  
للتسييس الصحفي والثقافي وينقل لنا الشاعر في مقامة  
استغاثة مواطن معاناة المواطن العراقي وهو يحاول تسيير  
أموره الحياتية وما يواجهه بخلاف ذلك وآخرها المقامة  
البرلمانية التي هي نقد لاذع لما آل إليه المجتمع العراقي من  
فساد وخراب وتراجع.

### الهوامش

التصوير الفني في القرآن ، سيد قطب، دار الشروق، الطبعة السادسة  
عشرة، ٢٠٠٢ / ١٠٢

ينظر: م. ن / ١٠٣، ١٠٤. وللمزيد عن التناسب في المقاطع والفواصل القرآنية  
ينظر : جماليات الايقاع الصوتي في القرآن الكريم ، محمد الصغير  
ميسرة، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر، ٢٠١٢  
والصوت اللغوي في القرآن، د. محمد حسين الصغير وسيمياءة ايقاع  
القرآن الكريم وفواصله رسالة في اعجاز المستوى الصوتي، د. حسين  
سرمك .

الإيقاع والدلالة في الآيات القرآنية مشروع عروضي جديد، د. عبد  
الحسن خضير عبيد المحياوي ، مطبعة جعفر العصامي ، بغداد، طبعة  
أولى، ٢٠١٥ / ١٢.

ولعل هذا التدليل التشابهي بين النص المقدس وإمكانية الصوغ على  
غرارته في النص الشعري هو الذي يدخل هذا الطرح في منطقة التجاوز  
للإعجاز والتغاضي عنه !!!

خواطر شاعرية ومقامات، د. عبد الحسن خضير عبيد المحياوي، مطبعة  
جعفر العصامي، بغداد، طبعة أولى، ٢٠١٦ / ١٤

م. ن / ٣٢  
صدي الأيام صدى الألام قصائد، د. عبد الحسن خضير عبيد المحياوي،  
مطبعة تائر جعفر العصامي ، بغداد، طبعة أولى، ٢٠١٢ / ٢٢

م. ن / ٣٢

م. ن / ٤٨

م. ن / ٥٧

م. ن / ٦٤

م. ن / ١٠١

خواطر شاعرية ومقامات / ص ٣٨

م. ن / ٤٢

م. ن / ٤٧

م. ن / ١٠٢

م. ن / ١١٤

م. ن / ١٤٨

م. ن / ١٥٣

م. ن / ٤٣

م. ن / ١٦٨

م. ن / ١٣٥

م. ن / ٤٨

م. ن / ٤٩

م. ن / ٦٣

م. ن / ٦٤

م. ن / ٧٣

م. ن / ٨٤

م. ن / ١٤١

م. ن / ١٤٢

م. ن / ١٣١

م. ن / ١٧٤

م. ن / ٧٨

م. ن / ١٦٩

م. ن / ١٤٢

م. ن / ١٥٢

م. ن / ١٢١

م. ن / ٣٤

م. ن / ١٢٣

ينظر: م. ن / ١٥٠

ينظر: م. ن / ١١٦

ينظر: م. ن / ١٢٨





## أنواع المقاطع السردية في القصة القصيرة جدا (أضمومة (تفاحة الغواية) للطيب الوزاني أنموذجا)

د. جميل حمداوي

المقدمة:

تندرج مقاربتنا لمجموعة (تفاحة الغواية) للطيب الوزاني ضمن لسانيات النص التي تعنى بدراسة نسيج النص انتظاما واتساقا وانسجاما، وتهتم بكيفية تشكيل النص وتركيبه. بمعنى أن لسانيات النص تبحث عن الآليات اللغوية والدلالية التي تساهم في انبناء النص وتأويله وإنشائه. أضف إلى ذلك أن هذه اللسانيات تتجاوز الجملة إلى دراسة النص والخطاب، بمعرفة البنى التي تساعد على انتقال الملفوظ من الجملة إلى النص أو الخطاب، أو الانتقال من الشفوي إلى المكتوب النصي. ويعني هذا أن لسانيات النص هي التي تدرس النص، وتحلل الخطاب، ولا تهتم بالجملة المنعزلة، بل تهتم بالنص باعتباره مجموعة من الجمل والمقاطع المترابطة ظاهريا وضمنيا. ومن ثم، فقد انطلق هذا التخصص العلمي من لسانيات الملفوظ مع إميل بنفنست (E. Benveniste) ١.

ومن ثم، تهدف هذه اللسانيات إلى وصف النصوص والخطابات نحويا ولسانيا، في ضوء مستوياتها الصوتية، والصرفية، والتركييبية، والدلالية، والتداولية، والبلاغية... كما توصف الجمل حسب المدارس اللسانية؛ لأن النص جملة كبرى.

وما ينطبق على الجملة الصغرى ينطبق أيضا على الجملة الكبرى.



مقابل مواضع الابتداء. أضف إلى ذلك أن النص يتشكل

من مجموعة من المقاطع لها بداية ووسط ونهاية. ويعني هذا أن المقطع عبارة عن مطية عبور إلى نقطة النهاية، ابتداء من نقطة البداية. وأكثر من هذا هو فصل من الأجزاء التي يتكون منها النص الكلي، أو هو بمثابة شق من شقوق النص، أو فص من فصوصه الجزئية.

أما في الثقافة الغربية، فيعني المقطع أو المتواليات أو الفقرة (Séquences textuelles/Paragraphes/Strophes) مجموعة من الجمل تشكل وحدة دلالية أو معنوية ما. وتترابط هذه الجمل بمجموعة من آليات الاتساق والانسجام، مثل: آلية السرد، وآلية الوصف، وآلية الإخبار، وآلية الحجاج، وآلية التفسير... ومن هنا، يمكن الحديث عن أنواع عدة من المقاطع:

المقطع السردى، والمقطع الوصفى، والمقطع الإخبارى، والمقطع التفسيري، والمقطع الحجاجي، والمقطع الحوارى، والمقطع الإحالي، والمقطع الشذرى، والمقطع الفلسفى، والمقطع الميتاسردى، والمقطع الشاعرى. ومن جهة أخرى، يتضمن كل نص مقطعا مهيمنا على باقي المقاطع الأخرى. وفي الوقت نفسه، يحوي ذلك النص نفسه مقاطع ثانوية مكملته أو تابعة للمقطع المهيمن.

#### المبحث الثاني: نشأة لسانيات المقاطع

ارتبطت عملية التقطيع النصي بلسانيات النص أو تحليل الخطاب. ومن ثم، فقد كانت أولى محاولات لتقطيع النصوص أو الحكايات إلى مقاطع وفقرات ومتواليات مع كتاب (الحكايات الروسية العجيبة) لفلاديمير بروب (V.Propp) الذي صدر سنة ١٩٢٨م، ٤؛ حيث قدم بروب أول دراسة لسانية تحليلية لمقاطع الحكاية بغية تحديد الوظائف السردية، وتبيان عواملها وشخصها النحوية. ويعني هذا أنه وضع مجموعة من المعايير للتنظيم المقطعي. ومن هنا، فالجديد في كتابه هو تقسيم كل حكاية إلى مقاطع ومتواليات سردية. ولم تكن المقارنة بين هذه الحكايات



وعليه، فلسانيات النص هي التي تدرس النص على أساس أنه مجموعة أو فضاء ممتد وواسع من الجمل والفقرات والمقاطع والمتواليات المترابطة شكلا ودلالة ووظيفة، ضمن سياق تداولي وتواصل معين. ومن ثم، يحمل مقصديات مباشرة وغير مباشرة، ويهدف إلى الإبلان أو الإمتاع أو الإفادة أو التأثير أو الإقناع أو الاقتناع أو الحجاج...

وتدرس لسانيات النص ما يجعل النص متنسقا ومنسجما ومترابطا، بالتركيز على الروابط التركيبية والدلالية والسياقية، سواء أكانت صريحة أم ضمنية. ولا تكتفي لسانيات النص بما هو مكتوب فقط، بل تدرس حتى النصوص الشفوية والمفوضات النصية القولية. أي: تبحث عن آليات بناء النص

، ومختلف الوظائف التي يؤديها ضمن سياق تداولي معين ٢٠.

وما يهمننا، في هذه الدراسة النقدية ذات الطبيعة اللسانية، هو التوقف عند طبيعة المقاطع والمتواليات والفقرات التي وظفها المبدع الطيب الوزاني في بناء قصصه القصيرة جدا، والتعرف إلى بنياتها ودلالاتها ووظائفها.

#### المبحث الأول: مفهوم المقطع لغة واصطلاحا

يعرف المقطع، في (لسان العرب)، لابن منظور على النحو التالي: "مقاطيع الأودية: ماخيرها. ومنقطع كل شيء: حيث ينتهي إليه طرفه. والمنقطع: الشيء نفسه. وشراب لذيد المقطع أي الآخر والخاتمة. وقطع الماء قطعا: شقه وجازه. وقطع به النهر وأقطعه إياه وأقطعه به: جاوزه، وهو من الفصل بين الأجزاء. وقطعت النهر قطعا وقطوعا: عبرت. ومقاطع الأنهار: حيث يعبر فيه. والمقطع: غاية ما قطع. يقال: مقطع الثوب ومقطع الرمل للذي لا رمل وراءه. والمقطع: الموضع الذي يقطع فيه النهر من المعابر. ومقاطع القرآن: مواضع الوقوف، ومبادئ: مواضع الابتداء. ٣" يفهم من هذه الدلالات اللغوية أن المقطع له بداية ونهاية، أو له مطلع وخاتمة. كما يدل المقطع على مواضع الوقوف

ينبني المقطع السردى على مجموعة من الجمل السردية المتوالية والمتعاقبة التي تساهم في تحبيك القصة القصيرة جدا وتمطيها وتعقيدها، بغية الانتهاء بحل ما على أساس أنه انفراج للأزمة المعطاة. كما يبدو ذلك واضحا في قصيصة (خلل ما !!):

" طرقٌ شديد ..

نزل من الطابق العلوي .. فتح الباب .. لا أحد ..

عاد إلى الداخل .. صعد من جديد وهو يتساءل عمن يكون الطارق .. أعياه التفكير ..

نزل إلى الأسفل مرة أخرى .. خلع الباب من مفاصله ..

هذه القصيصة عبارة عن مقطع سردى واحد، يتكون من مجموعة من الأحداث السردية المتعاقبة : الطرق- النزول- فتح الباب- اختفاء الطارق- الصعود- التفكير- النزول- خلع الباب. إذاً، هناك مجموعة من الأحداث التي تنبني على عقدة الطرق. ولم تنفج الأزمة السردية إلا بخلع الباب بشدة، وتركه مفتوحا على مصراعيه.

ومن هنا، فالمقطع يتربط - تركيبيا- بمجموعة من روابط الاتساق الظاهرة، مثل: واو الحال (وهو يتساءل)، والإحالة عبر الضمائر العائدة على الشخصية الرئيسة: نزل - فتح- عاد- صعد - نزل- خلع...، والتكرار اللفظي (نزل- الباب...). كما يتميز هذا المقطع بانسجام داخلي ناتج عن العنوان الذي يحيلنا على التيمة المحورية للنص التي تتمثل في (أرق التفكير)، وتأثيره السلبي في الإنسان. كما يعبر أيضا عن خلل ما ناتج عن سوء التواصل بين الذات والموضوع.

#### المطلب الثاني: المقطع الوصفي

يعتمد المقطع الوصفي على إيراد الأوصاف والنعوت والأحوال لوصف شخص أو مكان أو شيء أو وسيلة ما. ومن أهم القصيصات التي تتضمن المقطع الوصفي قصيصة (الغريب) " كانوا كل مساء يجلسون يتدبرون أمر واقعهم المزري ويناقشون سبل الخروج منه. واتفقوا أن يختاروا كبيرا لهم.

صادف أن جاءهم غريب بشوش وديع خدوم مدع العفاف والكفاف. عرض خدماته بصوت خفيض وابتسامة تكاد تكون خجولة. فسحوا له مجلسا بينهم ورحبوا به. وما فتئ يقترب من وسط المجلس متخطيا



الطبيب الوزني

الروسية العجيبة قائمة على المعطيات الخارجية، بل كانت تستند إلى وحداتها البنيوية الداخلية. أي: كان بروب أول من استعمل تقنية التقطيع النصي إلى وحدات وفقرات ومقاطع وظيفية.

ويعد الباحث السويسري جان ميشيل آدم (J.M.Adam) من أهم الباحثين الذين اهتموا بتحليل النصوص والخطابات في ضوء لسانيات النص. ه. وقد اهتم بدراسة المقطع النصي. وقد حدد خمسة أنواع من المقاطع أو المتواليات النصية التي توجد في خطاب معين هي: المقطع السردى، والمقطع الوصفي، والمقطع الحجاجي، والمقطع التفسيري، والمقطع الحوارى. ويتكون كل مقطع من ملفوظات تركيبية متسقة ومنسجمة ومتتابعة لها وظيفة دلالية معينة ضمن التنظيم النصي. وتترابط هذه المقاطع والمتواليات بشكل متسلسل ومتدرج ومتسق. بل يمكن الحديث عن مقاطع مهيمنة ومقاطع خاضعة، أو مقاطع مدمجة (بكسر الميم) ومقاطع مدمجة (بفتح الميم).

المبحث الثالث: المقاطع النصية في (تفاحة الغواية)  
من المعلوم أن القصة القصيرة جدا يمكن أن تظهر في مقطع واحد. ويمكن أيضا أن تكون جملة واحدة أو أقل من جملة واحدة، ويمكن لها أن تتوالى في شكل مقاطع متتابعة ومتتالية، بشرط أن تحافظ على وحدتها التجنيسية والدلالية والتركيبية والسياقية.

ومن هنا، تتضمن مجموعة (تفاحة الغواية) للمبدع المغربي الطبيب الوزاني مجموعة من المقاطع النصية التي تشكل عوالمه القصصية القصيرة جدا. ويمكن حصر هذه المقاطع في الأنواع التالية:

#### المطلب الأول: المقطع السردى

بلباقته وتواضعه رقبة بعد أخرى حتى دنا من القاضي.. كانوا قد وثقوا به فاقترحوه كبيراً لهم... لما قام القاضي ليضع عمامة الحاكم على رأسه، لاحظ أن شعره مزيف السواد وتحتة نتوء قرن مازال صغيراً.."

يتميز هذا المقطع الوصفي بتوفره على مجموعة من النعوت والأوصاف والأحوال (واقعه المزمري- غريب بشوش وديع خدوم مدع- بصوت خفيض- وابتسامة تكاد تكون خجولة- يقترب من وسط المجلس متخطياً- شعره مزيف السواد وتحتة نتوء قرن مازال صغيراً..).

وعليه، تتميز القصيدة بتماسكها اللغوي (حروف العطف- ضمائر الإحالة- والتكرار اللفظي (القاضي)، وانسجامها الدلالي (زيف الغريب وشذوذه وشيطانيته الخطيرة).

#### المطلب الثالث: المقطع الحجاجي

يستند المقطع الحجاجي إلى توظيف الحجج والبراهين والروابط اللغوية ذات الطابع الحجاجي، كما يبدو ذلك واضحاً في قصيدة (مسؤول):

"كان بحكم مهامه يساهم في دراسة كل طلبات عروض الصفقات. أصبح خبيراً في مساطرها الإدارية، الظاهرة منها والخفية..

خبرته بدت جلية على مظهر زوجته وعياله.."

يتضمن هذا المقطع الحجاجي مجموعة من الروابط والعمليات الحجاجية، مثل: حجاج السبب (بحكم مهامه مسؤولاً- دراسة الصفقات- الخبرة في مساطرها الإدارية الظاهرة والخفية)، وحجاج النتيجة (رفاهية الأسرة وغناها). وبما أن النص ذو مقطع حجاجي، فمن الطبيعي أن يتميز بالاتساق والانسجام على مستوى التركيب والدلالة والتداول.

#### المطلب الرابع: المقطع الإخباري

يتميز المقطع الإخباري، في النص السرد، بتقديم الأخبار والأحداث والوقائع بطريقة مباشرة أو ضمنية، بهدف نقل الواقع المعطى ووصفه كما هو. كما يبدو ذلك واضحاً في قصيدة (خناقة):

"هدوء غير طبيعي بالبيت وصمت ثقيل يخيم بينهما. فوراً بركان الأمس خمد، لكنه مازال يتنفس..

أغنية نجاة الصغيرة تأتي على غير انتظار: ما أحلى الرجوع إليه..!

تتقدم نحو المدياع، تخنق صوته.."

يقدم لنا هذا المقطع القصصي القصير جداً مجموعة من الأخبار عن طبيعة البيت؛ إذ يخبرنا هذا المقطع بوجود صمت ثقيل، وهدوء طبيعي، وصراع بين الزوجين، وانتشاع ثورة بركان الأمس، والحنين إلى اللقاء الرومانسي المفقود. ومن ثم، يتميز النص باتساقه اللغوي (حروف العطف- وضمائر الإحالة- والملفوظ الحوارية الداخلي)، وانسجامه الدلالي والسياقي.

#### المطلب الخامس: المقطع التفسيري

يتميز المقطع التفسيري بتجاوز الإخبار إلى تفسير الأحداث والوقائع وفق مكوناتها التفسيرية والسياقية. كما يبدو ذلك واضحاً في قصيدة (القصيدة):

"كتبت بالأمس قصيدة من نظمي على خشب الطاولة. دفعت ثمن قهوتي وغادرت.

عند عودتي هذا المساء، قصدت المكان نفسه. أخبرني النادل أن رجلين جلسا بالأمس على الطاولة نفسها بعدي، وانتبها للقصيدة التي لا تحمل توقيعاً. اختلفا في صاحبها، واحتد النقاش بينهما إلى أن وصل إلى مسامع زبناء المقهى. وكل منهما يرمي الآخر بالجهل، ويدعي أنه سبق له أن قرأها في ديوان شاعره المفضل.

- تبا لمن ابتلانا بهذه البلوى وشوه وجه الطاولة!!.. هكذا تلفظ النادل وهو يناولني قهوتي معتذراً عن كونه لم يفلح في محوها بالكامل.."

يتضمن المقطع السردى الدامج مقطعاً ثانوياً يمكن تسميته بالمقطع التفسيري. إذ تحاول مجموعة من الأشخاص أن تفسر لغز القصيدة المكتوبة على طاولة المقهى، بالبحث عن صاحبها الأصلي، إلى أن اختلف زبناء المقهى في ذلك، وساروا في اتجاهات مختلفة. ومن ثم، يتميز النص بتماسكه الاتساق (حروف العطف- أسماء الإشارة- ضمائر الإحالة- الاسم الموصول- التكرار اللفظي)، وانسجامه الدلالي (العنوان- التيمة الموضوعية- والسياق التداولي).

#### المطلب السادس: المقطع الحوارية

يقصد بالمقطع الحوارية وجود حوار بين طرفين متكلمين حول موضوع ما، كما يبدو ذلك جلياً في قصيدة (تنصل):

"كاتبت على الخاص قائلة:

- أستاذي الفاضل، تحية نسائية، عفواً مسائية..  
- مرحباً سيدتي، كلتا الكلمتين شاعرتان.. من تكن



الأخت الكريمة؟

- معجبة .. بقلمك.. هههههه

- معذرة، مضطر لقطع الحوار.. حاسوبي مزاجي الطبع ويغضب من ذكر القلم بحضرته.."

يتميز هذا المقطع بتوارد الحوار بين الكاتب ومعجبة بقلمه السيل. وينتهي الحوار بغضب الأستاذ المبدع على هذا التدخل المفاجئ، ورغبته في توقيف هذا الحوار الذي ينم عن رغبات شبقية لاشعورية، أو كبت حرمانى على مستوى اللاوعي، أساسه الواقع وضغوطاته المباشرة وغير المباشرة. ومن هنا، فهذا المقطع الحوارى متسق ومنسجم بطبيعته التلفظية نصا وكتابة وتواصلًا.

#### المطلب السابع: المقطع الشعري

يتميز المقطع الشعري بتوظيف جمل متناسقة ومتألّفة، تتخذ طابعا شاعريا مؤثرا أقرب إلى التأمل والوجدان العاطفي. ومن أهم النماذج الدالة على ذلك قصيدة (اختراق):

" في سفر بأحشاء خلية مجهرية لي ، وجدتك تتناسلين في نسخ متعددة، تارة مسترخية على جدران الكنشجات وتارة تسبحين كعروس البحر في السيتوبلاسم مرددة أغنيات العشق وأنشودة الحياة..

قرأتُ رسائل بوح تعددت واخترقت كياني ... "

يتضح لنا ، مما سبق، أن الكاتب وظف مقطعاً شاعرياً يرصد فيه الخلية المجهرية في أبعادها العضوية والإنسانية والتناسلية. كأنى بالكاتب يخاطب إنسانته متخيلة تدخل وجدانه وكيانه الذاتي. وتتماز القصيدة بتماسكها التركيبي (الإحالة- والعطف- التشبيه- التكرار)، وتنسيقها الدلالي (العنوان- التيمة المحورية).

#### المطلب الثامن: المقطع الإحالي

يقصد بالمقطع الإحالي ذلك المقطع الذي يرتكن إلى التناص، والحوارية، والتضمن، والاقتراس، والاستشهاد، والمستنسخات النصية، والمعرفة الخلفية، كما يتضح ذلك جلياً في قصيدة (كذب نيوتون ولو صدق):

" في جلسة استرخاء على العشب كان ينظر لشجرة تفاح ، انتظر طويلاً. التفاحة لم تسقط ...

مرت من أمامه حسناء .. التقت عيناهما .. اقتفى أثرها...

خلص إلى وجوب تعديل النظرية : لا وجود للجاذبية إلا في اتجاه أفقي..."

يتضمن هذا المقطع الإحالي مجموعة من الإشارات الإحالية التناصية التي تعبر عن المخزون الثقالي الغني لدى المبدع؛ إذ يستشهد بنظرية نيوتن الفيزيائية في مجال الجاذبية، بتغييرها من الوجهة العمودية إلى الوجهة الأفقية. والمقطع في قمة السخرية والتهكم والمفارقة.

ويعني هذا أن الجاذبية عند علماء الغرب جاذبية علمية عمودية . في حين، تتميز الجاذبية العربية بطابعها الأفقي، وانجذابها إلى مؤخرات النساء.

ونجد المقطع الإحالي كذلك في قصيدة (تفاحة الغواية):

" كتبت "شهرزاد" لـ "طيف المجنون" تقول:

أحس أنك تمر كل صباح من تحت شرفتي.. أنك تسرق النظر من خلف ستائري.. يكفيني هذا.. لا يهمني إن ألقىت التحية أو تظاهرت بتجاهلي.. فأنا أعرف كبرياءك وعنادك.. أعرف أنك تتعمد شح الكلام وأنت تتستر خلف الجفاء وأنت تتهيب النساء..

لكنك لا تعرف أنني لست واحدة منهن.. وأني وحدي جمعتُ بداخلي كل غرائز حواء منذ استكانة الأم إلى الشجرة.. وأني اغتلت يأسى وقبعت أنتظر.. أنتظر منك تحية صباح .. لأهبك تفاحة البداية..."

يتميز هذا المقطع الإحالي بتوظيف تراث ألف ليلة وليلة، والإشارة إلى غواية شهرزاد، وتعنت شهریار . وهنا، يشتغل الكاتب على التراث السردى، وتوظيفه بطريقة حوارية تأصيلية.

#### المطلب التاسع: المقطع الميتاسردى

نعني بالمقطع الميتاسردى الكتابة عن التخيّل السردى ، برصد جوانبه الفنية والجمالية والنقدية، و الحديث عن هموم المبدع الذاتية والموضوعية، والإشارة إلى آليات الكتابة القصصية ، وفضح اللعبة السردية، كما يبدو ذلك بيّناً في قصيدة (احتفال):

" أراد أن يهديها قصة قصيرة جداً ليحتفل بعيدها !!

خمن وقدر. مزق ورقة وثانية وأخرى .. تاهت منه الكلمات ..

أيقن أن نظرة حنان واحدة منها لا توصف بأكوام الصفحات ... "

يشير هذا المقطع الميتاسردى إلى جنس القصة القصيرة جداً، وحرفة المبدع الذي خصص حبيبته بقصصيات عديدة للتعبير عن إحساسه وشعوره نحوها. لكنه لم يستطع ذلك، بعد أن عجزت الكلمات عن الاستجابة. فمزق قصصه، واستسلم

مبتسما قليلا قبل متابعة تدخله..  
على مائدة العشاء، نطق الطفل بنبرة عتاب: لماذا جعلت  
الناس يضحكون من أمي هذا الصباح يا أبي؟"  
تتميز هذه القصصية بحضور المقطع التلفزي بشكل واضح  
وجلبي، في شكل انتقادات تقويمية من قبل الزوج لزوجته أثناء  
مناقشته لأطروحتها الجامعية، انطلاقا من رؤية نقدية  
موضوعية، تتسم بالتجرد وعدم التحيز الذاتي. وتضمنت  
القصصية كذلك ملفوظا يعاتب فيه الطفل أباه على ما بدر  
منه في حق أمه.

إذا، يعبر هذا التلفظ عن حضور الزوج (يا أنسة، تقولين في  
الفقرة الفلانية إن...)، واندماجه في القصصية في الزمان  
والمكان. كما يعبر هذا التلفظ (لماذا جعلت الناس يضحكون  
من أمي هذا الصباح يا أبي؟) عن اندماج الطفل في القصصية  
في الزمان والمكان كذلك. ومن ثم، يساهم هذا المقطع  
التلفزي في تحبيك القصصية واتساقها وانسجامها وتماسكها  
وتنسيقها وتنسيقها.

#### المطلب الحادي عشر: المقطع الحلمى

ترد بعض المقاطع النصية، في قصصيات الطيب الوزاني، في  
شكل مقاطع حلمية قائمة على استرجاع الماضي، وتذكر  
الأحداث الفاتية، ومخاطبة الطيف الحلمى، كما يبدو ذلك  
جليا في قصصية (التنام شمل):

"يغادر ضجيج مرح الأحفاد .. يتجه نحو النهر. يجلس على  
حافته متكئا على صفصافته المفضلة. يرنو إلى الماء طويلا  
فيرى شريط حياته يتدفق على تموجاته . تتدافع تفاصيل  
الأحداث والذكريات أمام عينيه. فجأة، يتهلل وجهه بشرا.  
يمد يده باسما، يطلبها للجلوس بجانبه، يأتيه طيفها، تغمره  
سعادة جارفة، ينتشي، يسترخي، تسقط يده إلى جانبه بلا  
حراك.

ويبقى النهر ينساب .."

يعبر هذا المقطع عن عالم الأحلام المفقودة، حيث يحضر فيه  
خيال المحبوبة المعشوقة. بيد أن هذا المقطع ينتهي بحالة الموت  
والفقدان والضياغ وخيبة الأمل، مع استمرار الطبيعة في  
انسيابها العادي.

ومن جهة أخرى، يلاحظ أن المقطع يتماسك - نصيا -  
بضمائر الإحالة الدالة على الغياب، ثم استعمال حروف  
العطف (فيرى)، والتكرار اللفظي (النهر). لكن انسجامه  
وتنسيقه يتحقق بالعنوان (التنام شمل)، ووجود موضوع  
محوري (فقدان العشيقته)، ووجود سياق تأويلي (كثرة

لنظرات عشيقته التي استعبدته ولها ووجدا وصبابة.  
ويلاحظ أن الكاتب قد وظف خاصية التنكير على مستوى  
الشخص، ثم تجاوز الجمل السردية البسيطة ذات المحمول  
الواحد إلى الجمل المركبة ذات المحمولين فأكثر، باستعمال  
المركبات المصدرية (أيقن أن- أراد أن..). كما استعمل جملا  
متسقة بحروف العطف (وأخرى)، وضمائر الإحالة (ضمائر  
الغياب)، وصورة التدرج (مزق ورقة وثانية وأخرى - نظرة  
حنان واحدة منها لا توصف بأكوام الصفحات..)

ويتجلى هذا النوع من المقاطع واضحا أيضا في قصصية (نص  
يحتفظ به) التي تتضمن مقطعا ميتاسرديا:

" كنت منذ لحظة في حالة توتر شديد. وليس من عادتي أن  
أكسر مزهرية أو أصرخ تحت جسر قطار أثناء مروره لأفرغ  
شحنات الغضب التي تنهشني.

قصدت المطبخ .. التهمت ما وقعت عليه يدي .. ثم بللت وجهي  
.. دون جدوى.

أحسست بحاجة ملحة للكتابة من أجل الكتابة. أخذت قلمًا  
وورقة. أفكاري لا تنتظم .. أعيد قراءة ما أكتب مرات .. بعد  
حين ، بدأت جملي رويدا تستقيم.

أحسست بشحنات الغضب تتلاشى مع كل كلمة أخطها  
.. ودون إرادتي ، تنهدت تنهيدة عميقة أحسست معها بثقل  
ينزاح من على صدري..

أنجزت على هذا النحو نصا رائعا ، أفضل أن أحتفظ بفحواه  
لنفسي.."

يرصد هذا المقطع النصي عوالم الكتابة بمختلف تجلياتها،  
وانشداد المبدع إلى هذه العوالم للتعبير عن مشاكله الذاتية  
والموضوعية، ولاسيما في حالة الغضب والتوتر والهيجان  
الصارخ.

#### المطلب العاشر: المقطع التلفزي

ينبني المقطع التلفزي على وجود ملفوظات حوارية أو  
كلامية تواصلية، تعبر عن وجود الشخصية في الزمان  
والمكان. بمعنى أن المقطع التلفزي يعبر عن اندماج الشخصية  
المتلفظة داخل المقطع النصي، والتعبير عن حضوره الذاتي.  
ومن القصصيات الدالة على ذلك (تجرد):

" كان ضمن لجنة مناقشة أطروحتها. احتدم النقاش.

أعطي الكلمة. انسجم في دور الممتحن...

ذات لحظة، خاطبها قائلا: يا أنسة، تقولين في الفقرة  
الفلانية إن...

انفجرت القاعة بالضحك .. احمرت وجنتاها.. طأطأ

الدلالي والتداولي.

#### المطلب الرابع عشر: المقطع الصامت

المقطع الصامت هو الذي يحضر في القصة القصيرة جدا للتعبير عن الفراغ أو الصمت أو الرفض . ويسمى كذلك بالحوار الصامت، لكن يلاحظ أن هذا المقطع قد يدمج ضمن مقطع أكبر كما في قصيدة (كابوس طفل)، حيث يحضر المقطع الصامت في آخر القصيدة، ضمن مقطع تلفظي وحواري أكبر ومهيمن:

" دخل غرفتي خائفا وأنا أعط في نوم عميق. ناداني. استيقظت مفزوعا.

- ما بك صغيري؟

- أنا أشتم رائحة غريبة بمنبهني!!

- وأي رائحة ستكون بالمنبه؟

- لا أدري!!.. قد تكون رائحة الزمن.. لقد زكمت أنفي...

- .....!!!"

يعبر هذا المقطع عن صراع الذات مع الزمن المتعفن الذي فسدت رائحته، وتدنس عقاربته بفعل الإنسان الخامل والمستلب. أي: ترصد القصيدة كساد الزمن ورتابته وسكونه. لذلك، استعمل الكاتب نقط الحذف والصمت، في آخر القصيدة، تعبيرا عن استغرابه واندھاشه لموقف صغيره الذي تنبه إلى عفونة الزمان وانتكاسه وترهله. ومن ثم، تتميز القصيدة باتساقها وانسجامها تركيبيا وداليا وتداوليا.

#### المطلب الخامس عشر: المقطع التأملي

يرتكز المقطع التأملي على إيراد مجموعة من التأملات الذاتية أو الفلسفية بغية التحملق في الموضوع بعمق وتحليل وسبر. كما يظهر ذلك بينا في قصيدة (قصتي ولوحة):

" كنت مرة أرسـم لوحة. لم تستقم خطوطي، ولا ارتحت لتدرج الأصباغ. حاولت مرات دون جدوى. تضايقت. غضبت. مسحت بيدي على القماش في استدارة عصبية. تمازجت الألوان الطرية. تركت مشروع لوحتي العصبية وغادرت محبـطـا إلى حين..

عند عودتي، تطلعت للوحة وأنا لا أنتظر أن أعثر على شيء بها يعجبني. لكن، مفاجأتي كانت كبيرة. أثارت انتباهي تلك الخطوط المنسابة بجمالية في شكل دائري بسبب فعلتي. أصبح للخلفية معنى جديد لم يكن في حساباني، انمحت أو بهتت بعض التفاصيل.

اقتربت من الحامل، تأملت اللوحة مليا، ابتعدت، اقتربت، فرحت، رقصت، صرخت، .. قبلت اللوحة وحملتـها بعناية إلى

الأحفاد- رومانسية الشخصية- تذكر الماضي-التأشير على الموت (تسقط يده بلا حراك))

#### المطلب الثاني عشر: المقطع الفانطاستيكي

يتميز المقطع الفانطاستيكي بتوظيف الغريب والعجيب وخاصة التحول المفارق، كما يبدو ذلك جليا في قصيدة (مغالطة):

"عدت للتو من رحلة فضائية زرت خلالها عطارـد ونبتون وزحل...

كان كوكب الأرض يبدو لي من هنالك صغيرا جدا مهما اختلفت زوايا النظر...

الغريب..!! أنني لم أكن أراني عليها بتاتا، رغم إحساسي المتضخم بكياني..!!"

يتميز هذا المقطع الفانطاستيكي بخاصية الغرابة والتحول والاندھاش الخارق للأحداث التي ترد في هذه القصيدة، وتتميز بطابعها الغريب الذي ينم عن رغبة دفينـة في تجاوز هذا الواقع المتردي لاكتشاف واقع أرحب وأفضل.

#### المطلب الثالث عشر: المقطع التشخيصي

يستند المقطع التشخيصي إلى بلاغة التشخيص والإحياء والأنسنة . وبذلك، تتحول القصيدة إلى عالم من الرموز والكنيات المتوارية والألغاز الذكية اللافتة للانتباه، كما يبدو ذلك جليا في قصيدة ( تحفة):

" اقترب منها.. خلع إزارا يحجبها.. دنا أكثر.. قامتـها من قامته.. ربت عليها بلطف.. قبلها.. مد يده إليها بزيت مرطب.. داعب أحشاءها.. استمع لنبضها الرتيب.. علت وجهه ابتسامة رضا.. ضبط عقاربها على لوحة الأرقام الرومانية، وترحم على جده الذي أورثه إياها.."

يتميز هذا المقطع القصصي القصير جدا بخاصية التشخيص القائمة على مجموعة من الأفعال الإيروسية الشبقية ( خلع إزارا يحجبها- ربت عليها بلطف- قبلها- داعب أحشاءها..). كأننا أمام مشهد جنسي مثير، ومنظر رومانسي رائع. في حين، تتحدث القصيدة عن ساعـة عتيقة وأصيلة موروثة عن الجد. وبهذا، يتحول الجامد إلى الشخص الإنساني عبر مجموعة من الاستعارات والأفعال الإنسانية الحية.

ويتحقق تماسك النص وتنسيده بخاصية التذكير (الشخصية غائبة ونكرة)، وخاصية الإحالة (استعمال الضمائر المقامية والسياقية)، والاشتقاق (قامته/ قامتـها)، وحروف العطف (وترحم)، وخاصية الإتياع (تتابع الأفعال والجمال). أما عنوان النص (تحفة)، فهو الذي يحقق انسجام النص وترابطه



ويعني هذا أن الطيب الوزاني، في أضموته (تفاحة الغواية)، كاتب متميز بارع في مجال القصة القصيرة جدا، وحقق في امتلاك أدوات هذا الجنس الأدبي الجديد بنية ودلالة ووظيفة.

#### الهوامش

Benveniste. E. : Problèmes de linguistique générale. - Paris : Gallimard.1976

- جميل حمداوي: محاضرات في لسانيات النص، كتاب رقمي، مكتبة المثقف، موقع المثقف الإلكتروني، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، أستراليا.

<http://almothaqaf.com/library/48.pdf>

- ابن منظور: لسان العرب، حرف القاف، مادة قطع، دار صادر بيروت، لبنان، طبعة ٢٠٠٣م.

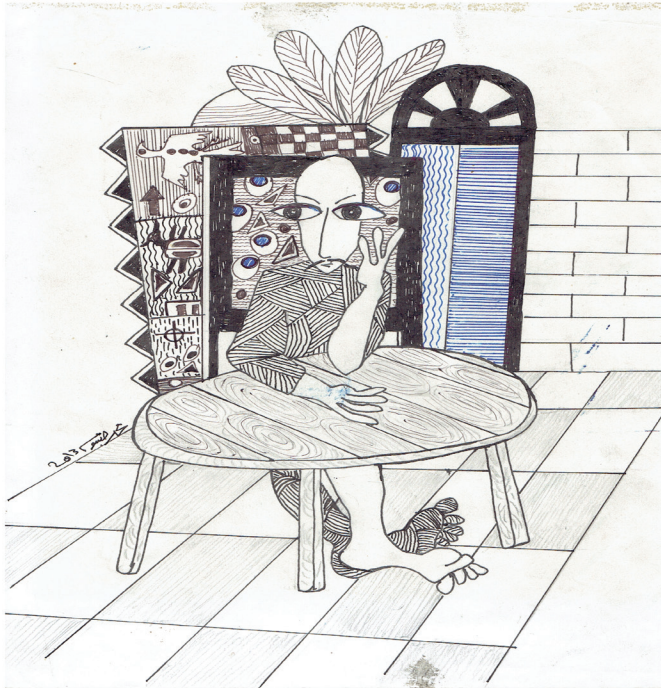
- فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر المتحددين، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.

Adam. J.M : Linguistique et discours littéraire.fe — nand Nathan. Paris1984 ; Éléments de linguistique textuelle. Bruxelles-Liège : Mardaga.1990 ; Analyse de La linguistique textuelle – Introduction à l'analyse textuelle des discours. Paris : Armand Colin, collection «Cursus», 2005

مكان حيث تكون في مأمن من جنون آخر قد يصيبني.."  
يتضمن هذا النص القصصي القصير جدا نظرة تأملية إلى لوحة تشكيلية رائعة وأخاذة، انبهر بها صاحبها انبهارا لافتا للانتباه حتى تقمص جنونها. ومن ثم، يلاحظ أن المقطع التأملي جزء من المقطع السردي العام اندماجا وانصهارا وتوحدا.

#### الخاتمة

يتبين لنا، مما سبق ذكره، أن الطيب الوزاني يمتحن حرفة الكتابة بشكل جيد، ويتقن ممارسة القصة القصيرة جدا إتقاناً محكماً، بتوظيف متخيلات سردية متنوعة ذاتية وموضوعية وميتاسردية وفانطاستيكية وحلمية. أضف إلى ذلك أنه وظف مجموعة من المقاطع النصية، مثل: المقطع السردى، والمقطع الحوارى، والمقطع الوصفى، والمقطع الميتاسردى، والمقطع الصامت، والمقطع التلفظى، والمقطع الإحالي، والمقطع الحجاجى، والمقطع الشاعرى، والمقطع الفانطاستيكي، والمقطع الإخبارى، والمقطع التفسيرى، والمقطع التأملي، والمقطع التشخيصى، والمقطع الحلمى...  
كما تتميز مقاطعه النصية بمجموعة من الخصائص، مثل: خاصية التنكير، وخاصية الاقتضاب، وخاصية التكثيف، وخاصية التسريع، وخاصية الاتساق، وخاصية الانسجام، وخاصية التراكب، وخاصية الإتياع، وخاصية التشخيص، وخاصية الترميز...





## تقنيات الزمن السردى في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي

د. حاكمي لخضر  
جامعة سعيدة / الجزائر

يُضطلع الزمن الروائي بتقنيات تعبيرية داخلية تجعل من منطق الحكى منطقاً محكوماً بتلكم التقنية، و لعلّ هذه الأخيرة هي المسبار الذي تقيم عليه الرواية بنيانها، إذ الزمن بأشكاله هو الذي يحدّد طبيعة الرواية، و يحفظ لها ماء الوجه، مثلما أنّه يحدّد شكلها الفني إلى حد بعيد. و ممّا حملنا على إضافة التقنية للزمن هو أنّ هذا الأخير يتمفصل في ثنايا البناء السردى، فيغدو معلماً ثنائياً (خارجياً و داخلياً) سرعان ما تتبدّد طريقته في خضمّ السرد، و لذلك وجب على الباحث البحث عن تلكم التقنية المتبدّدة في الحكى، و من ثمّ معرفة مرتكزاتها الإبتيمية في خلخلة البناء الزمني، و الذي لا يتضايّف في منطق الحكى مع منطق الأحداث؛ و هذا السبيل من شأنه أن يدفع بنا إلى استلھام آليات تحليل الخطاب السردى ضمن فاعليّته في مقاربة النصوص الروائية على اختلاف أشكالها. و من دواعي الخلخلة أو قل: الانزياح الذي تخضع له تقنية الزمن هو استحالة استغراق زمن القصّة و استتباعه حالةً حالةً، و إذن تبقى عملية الاختزال في الزمن تلعب دورها التقني على محور الحكى، مادام هناك فصل تقنوفني من منطق الأحداث؛ و لذلك يظهر زمن الأحداث زمناً طويلاً و ميّتاً في الآن ذاته، و يظهر في الجانب المقابل زمن الحكاية أو المحكى هو الزمن الذي استغرقته الرواية المكتوبة، أو اللّحظة الفنيّة المتخيّلة .



## ٢ - الزمن البنيوي أو بناء الزمن:

مع معرفتنا بأن أهمية عنصر (الزمن) في الأدب قد بدأت في العشرينيات من القرن العشرين، مع الشكلايين الروس، فإن ذلكم العنصر لم تتفعل أهميته إلا في فترة الستينيات من القرن العشرين مع المنهج البنيوي في النقد الأدبي، حيث ظهرت دراسات جديدة لتحليل الزمن في الرواية؛ من أهمها: دراسة رولان بارت Roland Barth للسرد الروائي في (تحليله البنيوي للسرد) عام ١٩٦٦م التي استلهم فيها منهج (بروب Fladimir propp) الداعي إلى تفعيل الحكاية في الزمن، وأشار بارت إلى النمط البنيوي كما لو كان عنصراً سببياً في بناء الزمن، وأكد أن المنطق السردى هو الذي يوضح الزمن السردى، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، ما دام تشكيل الزمن هو في الواقع اللساني عبارة عن تشكيلات النسق أو النظام.

و لقد ميّز (تودوروف) في (مقولات السرد) عام ١٩٦٦م بين زمن القصة وزمن الخطاب، ورأى أن (زمن القصة) متعدد، بينما (زمن الخطاب) خطي؛ و فرّق بهذه الرؤية السردية بين (زمن الكتابة) و(زمن القراءة): فزمن الكتابة يصبح عنصراً أدبياً بمجرد دخوله القصة، أو حين يتحدث الراوي، أما زمن القراءة فليس كذلك إلا حين يتحوّل الكاتب من كاتب إلى قاصّ؛ وهذا الأخير قد يبيع تماهي الراوي بالمتلقي، مع أن القراءة هي التي تعيد ترتيب زمن القصة غير المرتب بعملية تدعى (زمن النص)، الذي يحتوي على زمن الروائي وزمن المتلقي معاً. و لقد رأى تودوروف أن في الرواية نوعين من الأزمنة: أزمنة داخلية، وأزمنة خارجية. وكل منها يشمل أنواعاً من الأزمنة:

١- (الأزمنة الخارجية) وهي: (زمن السرد) وهو زمن تاريخي، و(زمن الكاتب) وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، و(زمن القارئ) وهو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النص، وترتّب أحداثه وأشخاصه؛ وتختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان...

٢. (الأزمنة الداخلية) وتتمثل في: (زمن النص) وهو الزمن

و إذ ذاك ينفلت زمن الكتابة من زمن القصة، و يغدو قدر الأشخاص من قدر الكتابة، و الأخيرة وسمها جيران جينيت في رؤيته للزمن بالزمن الدال، في مقابل الزمن المدلول الذي هو زمن ماضى و اندثر، و هو زمن اللحظة الفعلية، الذي شيعت مثواه القصة الفعلية، بيد أن زمن الدال هو زمن اللحظة المتخيلة، و هو الذي يعيد للحدث عبرته و اعتباره، و قيمته الكائنة و الممكنة، و لحظاته الفعلية الفريدة من نوعها.

## ١- تحولات مفهوم الزمن في النظريات الحديثة: (من الزمن الميت إلى الزمن الفاعل الحيوي):

تجدر الإشارة إلى أن الشكلايين الروس كانوا من السابقين إلى فكرة الزمن في السرد، منذ عشرينيات القرن الماضي، ثم إن الأنجلو ساكسونيين من أمثال (لوبوك، وموير) أشاروا لأهمية الزمن في السرد؛ و من ثم تبددت الرؤية التقليدية للسرد مع حيثيات الرواية الجديدة في فرنسا؛ إذ صارت معرفة موارد الخطاب السردى هي معرفة بتقنيات السرد التي تتضايّف و حركة الوصف نفسها، و من ثم صار الزمن السردى زمناً حياً يحيا مع طلائع الحكى، و مع المسافات التعبيرية التي ترضخ لها صناعة الحكى؛ و من هنا أوجز الزمن في الرواية إيجازاً يأخذ في الحسبان رحلة القراءة التي تدوم لساعات، و تحرّكها تقنيات الراوي؛ في مقابل رحلة الحدث التي تحرّكها شخصيات فاعلة.

لقد فرّق جان ريكاردو في كتابه (قضايا الرواية الجديدة سنة ١٩٦٧م) بين زمن السرد، وزمن القصة، و قسم الزمن في الخطاب الروائي إلى ثلاث أزمنة هي: زمن المغامرة (عن أحداث وقعت في سنتين مثلاً)، وزمن كتابة هذه الأحداث (وليكن شهرين مثلاً)، وزمن القراءة (وليكن ساعتين مثلاً)١. وقد عرض ميشيل بوتور في كتابه (بحوث في الرواية) سنة ١٩٦٤م هذه الآراء، وأشار إلى صعوبة تقديم الأحداث في الرواية وفق ترتيب خطي مستمر، ورأى أننا لا نعيش الزمن باعتباره استمراراً إلا في بعض الأحيان، وأن العادة تمنعنا من الانتباه، أثناء القراءة، إلى الوقفات والقفزات التي تتناوب على السرد.

و رأى (آلان روب غرييه) بدوره أن الزمن أصبح- منذ أعمال بروس و كافكا- هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة؛ و قد عصف بالشخصية بعدما شكّل حركية الرواية، و للمم شتاتها و ألبسها لبوساً داخل و خارج المتن الحكائي؛ و كلّ ذلك بفضل تقنيات العودة إلى الماضي، و العبث بالنسق الزمني، و باقي التقنيات الزمنية التي كان لها مكانة مرموقة في تكوين السرد.



هاربٌ خائفٌ مذعور، كأنما هو في سجنٍ أو معتقل.

إنّ البناء الفنّي الذي تحاكيه أحلام هو بناء درامي مأساوي، يُحاكي مصير المغلوب عليهم ، و يروي بحزن التعبير حُزن الواقع الذي يحياه من حيي على بيّنة من بني الجزائر البيضاء التي تبوّها رؤية الروائيّة كما لو كان البياض فيها ضرباً من السّواد، مؤكّدة من خلال روايتها حتمية الموت الذي هو مصير كلّ كائن حي. و إذن قد يسعفنا



هذا التّبويب و التّحليل إلى تذكّر الرحلة المأساوية التي بارّ لها الزّمن السّردي في رواية إميل زولا (أسرة ماكار) كما لو ساق لهم هذا الزّمن و صنع لهم نهاية كالتّي حدّدتها فترة الغبن التي مرّ بها الإنسان الجزائري في زمن ما.

إنّ رواية عابر سرير لها من قوّة الحبك السّردي ما يجعل القارئ يستجمع في بنية زمنيّة واحدة متناقضات قويّة... يستجمع السّعادة و الحبّ، و ينتهي إلى الحزن و المأساة. لحبّ كهذا ينتهي إلى طريق الفاجعة تباً له و الله.

لقد قمع الزّمن في الجزائر الإنسان و الإنسانية، اختلط الحبّ بالكره، و اللقيا بالفراق، و الجاني بالمجني عليه، و الحابل بالنابل... فلم تعد السّعادة موجودة سوى عبر أهازيج الكتابة المنبجسة من أعماق الذات الجزائرية الشائقة إلى الأفضل بعد الاستقلال.

#### ٤. تقنية البنية الزمنية:

تتجلّى البنية الزمنية في رواية (عابر سرير) من خلال تقنيتين زمنيتين هما:

١-٤. تقنية السرد الاستذكري أو الاسترجاع.

٢-٤. تقنية السرد الاستشرافي أو الاستباق.

#### ١-٤: الاسترجاع:

يمثل الاسترجاع تقنية زمنيّة، يستطيع السّارد بفضلها العودة إلى زمن سابق كان قد لصق بذاكرته؛ و ما ذاك إلا لفرجة قد تعترّي روح السّرد، أو لحبّ المرحلة الزمنية و أنسها، أو لتعليل أو تدليل يجعل الالتفات إلى الوراء أيسر من تتابعيّة السّرد ضمن مرحلة من مراحل الحكيم. و لذلك "يشكّل كلّ استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي تنتمي إليها حكاية ثانية زمنياً، تابعة للأولى"٥. ثمّ إنّ زمن حدوث القصّة هو زمن تاريخي واقعي له بداية و نهاية؛ بينما زمن السّرد هو زمن فني يخضع للانهاية، و يظلّ يرصف للأحداث مسارات، و يبوّب لها أخرى رغبة في خلق سنن خاصّ بالمتن السّردي، على

الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، و(زمن الكتابة)، و(زمن القراءة).

#### ٣- تقنيات الزّمن السّردي في رواية (

عابر سرير):

قبل المضي إلى القبض على حدود الزّمن الدّاخلي في الرواية ، لا بدّ من النّظر في الاستهلال الذي يأتي في عتبة الدّخول إلى السّرد. فقد ألفتنا الروائيّة أحلام مستغامي توطئ للقارئ طريقاً تخيلياً حتّى ينظّم إلى

عدسة التّعبير الحكائي، أو الزّمن الدّاخلي، و يبدأ التّوطيء لذكم الزّمن بقولها: "كنا مساءً اللّهفة الأولى عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعداً خارج المدن العربيّة للخوف. نسبنا لليلة أن نكون على حذر، ظناً منا أن باريس تمتهن حراسة العشاق. إن حُباً عاش تحت رحمة القتلّة، لا بدّ أن يختمني خلف أول متراس متاح للبهجة. أكنا إذن نتمرّن رفصاً على منصّة السّعادة، أثناء اعتقادنا أن الفرح فعل مقاوم؟ أم أن بعض الحزن من لوازم العشاق؟"٣

و الواقع أن رواية (عابر سرير) هي واحدة من ثلاث روايات، فقد ألفت الكاتبة رواية (ذاكرة الجسد)، و رواية (فوضى الحواس) و أنهت هذه الأيام تأليفها لرواية (الأسود يليق بك). و يبدو نسق الروايات متلاحقاً في الزّمن منسجماً مع تلاحق الأحداث، و هذا هو سرّ التّوالّد القرائي و التّهافت المتتالي لمؤلفات الروائيّة أحلام مستغامي؛ إذ كلّ رواية تحيلك على أخرى، و كلّ نهاية تُسلمك إلى بداية...أو قل: كلّ بداية تحيلك على نهاية و كلّ نهاية تقضي بك إلى بداية؛ و ما دام أن دأب أحلام يسير وفق هذا النسق فيكون إذن سلّم التّوالّد في الحدث، و بالتالي استمراريّة الزّمن يولّدان القراءة المتعدّدة، مثلما يولّدان تقنيّات عديدة كذلك. وأما (الزمن الخارجي) فيظهر في رواية (عابر سرير) زمناً تاريخياً معدوداً بالساعات، لأنّه يمثّل مرحلة حسين ما قبل مجيئه إلى فرنسا و انتهاء بعودته إلى الوطن...و بين هذا و ذاك حدثت الأحداث و حدّثها الزّمن و تحدّثت بها الرواية.

إنّ رواية (عابر سرير) تتضامّ جملةً و تفصيلاً مع عابر سبيل؛ فعابر سرير لا فراش له و لا سكن و لا مأوى و لا سرير...و لا ملك يتمتّع فيه، و عابر سبيل لا فراش له في الأرض التي يعبرها، و لا سكن و لا سرير...فكأنّي بعابر سرير ضرب من عابر سبيل، فكلاهما قدّر له العبور؛ فعابر سبيل في العرف الديني موقرٌ و مُكرم، و عابر سرير في عرف الرواية محقّق

عن قامة المرأة، فتحدث حديثاً يبدو أنه استرجاع خارجي حينما قال: «سالفادور دالي أحبّ قالاً و قرّر خطفها من زوجها الشاعر بول إيلوار لحظة رؤيته ظهرها العاري صيف ١٩٤٩م»٩.

ثم إنّ الذّاكرة تعود بحسين إلى زمن الثّورة الاشتراكيّة و الزّيارة لها آنذاك، و مقاربتة لحالة زيارة القرية الاشتراكيّة في السّبعينيّات، و حالتها في التّسعينيّات «كنتُ مع زميلٍ عندما استوقفتنا قرية لم تستيقظ من كابوسها، و

ما زالت مذهولة أمام موتاهها. لم يكن ثمة من خوف، بعد أن عاد الموت ليختبئ في الغابات المنيعّة المجاورة، محاطاً بغنائمه و سباياه من العذارى (...). كانت القرى الجزائريّة أمكنة تغريني بتصويرها. ربّما لأنّ لها مخزوناً عاطفياً في ذاكرتي منذ كنتُ أزورها في مواكب الفرح الطّلابي في السّبعينيّات، مع قوافل الحافلات الجامعيّة، للاحتفال بقرية يتمّ تدشينها غالباً بحضور رسمي لرئيس الدّولة، ضمن مشروع ألف قرية اشتراكيّة. كان لي إحساسٌ بأنني قد عرفتهم فرداً فرداً، لذا عزّ عليّ أن أصوّر موتهم البائس، مكومين أمامي جثّاً في أكياس من النّايلون»١٠.

ثمّ لما كان حسين في فرنسا، و أطلّ من شرفته على جسر ميرابو استدعت ذاكرته زمناً بعيداً أرّخت له جرائم المستعمر الفرنسي... «أما زال الجسرُ يذكرُ قبلتُ جزائريّين ائتمناه على حبّهما؟ و تحت قدميه الأبديّتين يجري نهرٌ لم توتّم عليه أرواحُ الجزائريّين ذات أكتوبر ١٩٦١ عندما طُفّت على سطحه عشراتُ الجثث التي ألقيت إليه مكبّلة؟ لو أنّ للسّين ذاكرة لغيّر الحُزنُ مجرّاه... لستُ عاتباً على نهر "السّين" و لا أنا على خلاف معه. فذاكرة المياه المحمّلة عبر العصور بجثث من كلّ الأجناس، لا تستطيع أن تفرّق بين الهويّات، و لا يمكنها التّمييز بين جثث الفرنسيّين الذين ألقوا سنة ١٧٨٩ إلى النّهر باسم الثّورة... و جثث الجزائريّين الذين ألقوا إليه على مسافة قرنين بتهمتها...»١١.

#### ثانياً: الاسترجاع الدّاخلي:

إنّ الاسترجاع الدّاخلي خلافاً للاسترجاع الخارجيّ، لأنّ المادّة المستعادة تعدّ جزءاً من الحكاية، و الاسترجاع الدّاخلي يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية، أي أنّه «يستعيد أحداثاً وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها»١٢.

و قد حاولت الروائيّة على لسان حسين أن تعود إلى حدثٍ هو من صميم السّرد، بل يشكّل بداياته الأولى فحاولت على لسان حسين مقاربة حبّ المرأة الأجنبيّة التي راها حسين في دكان



غرار السّنن الخاص بالأحداث..

و قد اعتمدت الروائيّة في روايتها (عابر سرير) على تقنية الاسترجاع في الغالب الأعم؛ لأنّها لكي تخلق حديثاً يسعّفها لمتابعة الحكّي، فقد تلجأ إلى الماضي كنقطة ارتكاز تمكّنها من تفعيل حركيّة البناء الزّماني في الرواية.

#### أولاً: الاسترجاع الخارجيّ:

الاسترجاع الخارجيّ هو استعادة أحداث تعود

إلى فترة ما قبل بداية الرواية، و الاسترجاع الخارجيّ "تظّل سعته السّرديّة كلها من خارج الحكاية الأولى"٦. و قد تجلّى هذا اللون حينما طفقت الروائيّة تسترجع صورة حبّ بلزّك للسّيّد هانسكا المرأة الأرستقراطيّة «التي تراسل معها ثمانى عشرة سنّة، و مات بعد زواجه منها بسنّة أشهر، كان يقول لها و الخيول تجرّ كهولته في عربيّة تمضي به معها من ثلوج روسيا إلى باريس: "في كلّ مدينة نتوقّف فيها، سأشتري لك مصاعاً أو ثوباً. و عندما سيّتعدّر عليّ ذلك، سأقصّ عليك أحداثاً لن أنشرها" و لأنّه أنفق ماله للوصول إليها، و لأنّ طريق الرّجعة كان طويلاً، قد يكون قصّ عليها قصصاً كثيرة»٧.

تقصد الروائيّة بالرجوع إلى حدثٍ ماضوي إدخال القارئ و ضمّه إلى لحظة الحكّي، و تشكيل قاعدة فكريّة تنطلق منها آليّة الحكّي، و رغبة السّرد؛ إذ من المفترض أن تكون شخصيات الرواية تعبر من مسالك ما عبرت منه شخصيات أخرى في أحداث أخرى في أزمنة و أمكنة أخرى، في روايات أخرى. و من هنا أمكن القول بأنّ «الاسترجاع الخارجيّ ليس جزءاً من الحكاية الرّئيس، و إنّما هو سرّد متمم عن طريق تذكير القارئ بتلك الحوادث السّوابق»٨.

إنّ الاسترجاعات الخارجيّة تطوّق في رواية (عابر سرير) مدلولاتٍ ابتغتها الروائيّة قصد تثبيت فكرة و تطويعها لدى القارئ. فحيثما ضربت مثلاً جاء مشفّعاً لمجريات الرّويّة الجوهريّة لسبك الرواية، بالرّغم من أنّ تلك الحوادث المضروب بها المثل لا تنتمي بأيّ شكل من الأشكال إلى حوادث الرواية، فمثلاً عندما رأى حسين المرأة الأجنبيّة عند بائع الملابس تودّ شراء الثّوب الأسود، و قد أعطت البائع عربون الشراء دون أن تشتريه؛ و ألهمه ظهر المرأة ميلاً إليها، و في إحدى الأيام رأى الثّوب ذا اللون الأسود الذي أعجبت به تلك المرأة، و كان قد أعجب هو بها... فلكي يحقّق رغبته المكبوتة اشترى الفستان الأسود، و لكنّه تورّط في ردّ الجواب على البائعة حينما سألته

الحقيقي لفكرة الرواية و هيكلها ككل، و ما درج من رؤى مستقبلية هو نتائج لما حيكت في تلك المرحلة. ثم إن الاسترجاع يأخذ مساراً أرقى له و أعتا حينما تأتي لحظات التذكر التي تدع حسين يأرق للحظات الحب التي جمعتها بامرأة أحبها في تلك الفترة العصيبة بمدينة الجسور المعلقة و اسمها ( حياة ) ، حينما كانت بمحاذاة غرفته على شاطئ سيدي فرج، و هي غرفة مؤمنة من طرف الدولة آنذاك، و قد جعلتها الدولة للصحافيين لحمايتهم. كما تتجلى مظاهر السرد الاستذكارى أو الاسترجاعي في سعة الاستذكار الموسومة بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار في زمن السرد، ومثاله قول حسين: « رؤوسهم المقطوفة، جثث القتلى، مأساة، نجا أحد من أهل القرية، إنه طفل لا زال مذهولاً وجدوه تحت السرير و قتلوا كلبه بسم لكي لا يتمكن من النباح... تنتحب، القتلة، قبر، الكراهية» ١٧ وكل كلمة من هذا الاستذكار توحى بأحداث كثيرة و معقدة و مضطربة، وتفجر سيلاً لا يتوقف من التدايعات.

#### ٤-٢. تقنية السرد الاستشرافي أو الاستباق:

السرد الاستشرافي و يسمى بالاستباق و هو تأطير للأحداث قبل وقوعها، أو « هو الإخبار القبلي. وهو كل مقطع حكاوي يروي أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها... ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكاوية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية» ١٨ وتعد الاستشرافات الزمنية بؤرة الاستباق و نقطة التحول على مساحة الزمن الحكائي؛ و تأخذ في الحسبان التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات و مصيرها، كالزواج أو المرض أو الموت، و ما دخل في المستقبل الغامض الذي يشكل على الإنسان معرفته معرفة قبلية « ويسمى (جينيت) هذا النوع ب (الاستشرافات الخارجية)، تمييزاً لها عن (الاستشرافات التكميلية) التي تأتي لتملأ ثغرة حكاوية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد» ١٩.

وقد تجلّى هذا اللون في رواية (عابر سرير) من خلال الأمانى العالقة بحسين، فقد أخذته فرنسواز إلى المطار و كانت تنوي حضور جثمان زيّان، و لكنّه أقنعها بعدم الحضور لنواز دينية كاذبة» لأنه كان يأمل حضور حياة في هذا الظرف

بفرنسا بحبه لقسنطينة؛ فقالت على لسان حسين: «...لكنّها كانت قسنطينة، كلّما تحرّك شيء فيها حدث اضطراب جيولوجي، و اهتزّت الجسور من حولها، و لا يمكن أن ترقص إلا على جثث رجالها» ١٣. ثم أنشأت تقول: «... أم هي رغبته في تحريض الريح ياضرام النار في مستودعات التاريخ التي سطا عليها رجال العصابات» ١٤.

إن في الاسترجاع الداخلي - الذي هو جزء من حدث الرواية- انزياحاً من المرأة إلى الإلهة الإغريقية إلى قسنطينة بزلالها؛ إلى الروائية التي هي نفسها أحلام مستغامي، و التي هي الكاتبة التي تفعل ما تشاء بالقارئ تبكيه و تسليه، تقتله و تحييه بنفض الكلمات المعبرة و التعبيرات الموحية.

فالرواية "كالحقيبة التي تحملها المرأة، و تبدو أنّها لا تخفي شيئاً و لكنّها سريعة الانفتاح كحقائب البؤساء من المغتربين التي سرعان ما يفتح قفلها فتسارع محتوياتها في التشبث و الظهور للعيان، و لكن لم يعلم من يلف الشتات من هؤلاء الناس أنّ حاجاتهم هم أيضاً مخبأة مع تلك المحتويات» ١٥.

ثم تعاود الروائية مقارنة رحلة الماضي الأليم في الجزائر إبان أحداث أكتوبر ١٩٨٨م؛ باعتبار هذه المرحلة هي التي نفثت فيها، فراحت تعبر الكلمات عبور الغريب للأوطان، و بالتالي أفرشته و أسرة و روح و ذكريات تعبر و لا تكاد تتأكد، فتصير هي الأخرى إلى العبور... و هي لسان حسين الناطق، العابر بروحه و جسده الأوطان و دخوله مستشفى باريس بسبب رصاصتين تلقاهما في أحداث أكتوبر إذ يقول: « كنت أتماثل للشفاء من رصاصتين تلقيتهما في ذراعي اليسرى، و أنا أحاول التقاط صور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر ١٩٨٨» ١٦.

و في هذا النمط من الاسترجاع لا بدّ من الإشارة إلى أنّ المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار قد تستطيل مقارنة بالحوادث السابقة، لا لشيء إلا لكون الحدث الماضي هو القاعدة التي فعلت الأحداث و قدحت شرارة البناء الفكري، و قد رأينا رسوم تلك الأزمنة عالقة بأحداث الرواية لدرجة أنّ الروائية تنقلك من رحلة اللحظة الآنية في زمن الرواية إلى لحظة ماضوية... من اللحظة المستقبلية التي هي لحظات بقاء حسين في فرنسا إلى لحظات التذكر العميقة في أحداث وقعت بقسنطينة و الجزائر ككل؛ و الدليل على ذلك أنّ الحدث الواقع في فترة التسعينيات بالجزائر لم يتطرق إليه حسين لوحده، و إنّما تطرق له مراد و طارق و زيّان... و كل جزائري عاش تلك الفترة و عايش وقع مرارتها.

و إذن تبقى زمنية الاسترجاع تأخذ مسافة زمنية طويلة في هذه الرواية؛ ممّا ينبئنا بأن مسار الحدث الماضي هو الباني



لا تلغي الخلاصة، ولا تحذف، وإنما تجمل وتوجز، فتجمع في سطر واحد ما مدته عشر سنوات "تزوج البطل، وأنجب، ودخل أبنائه المدارس" ٢٥.

ومن وظائف الخلاصة تقديم شخصية جديدة، أو عرض شخصيات ثانوية، أو تقديم عام للمشاهد، و قد تجلّى هذا اللون من مظاهر الزمن حينما طفقت الروائية تذكر سنوات السبعينيات، و القرى الاشتراكية دون أن تفصل في ذلك « كانت القرى الجزائرية أمكنة تغريني بتصويرها. ربما لأن لها مخزوناً عاطفياً في ذاكرتي منذ كنت أزورها في مواكب الفرح الطلابي في السبعينيات، مع قوافل الحافلات الجامعية، للاحتفال بافتتاح قرية يتم تدشينها غالباً بحضور رسمي لرئيس الدولة، ضمن مشروع ألف قرية اشتراكية» ٢٦.

و في موضع آخر نلصقها تعبر على لسان زيّان عن الرسام المغربي المهدي القطبي، الذي التهمت لوحاته الزيتية النار، و هو يتحدث عن مصير الأشياء التي ليست بيد الإنسان « في ١٦ نوفمبر الماضي، شبّ حريق ليلاً في القاعة حيث كان يعرض الرسام المغربي المهدي القطبي أعماله في مدينة (ليل). أنا لا أعرف هذا الرجل. لكنه أصبح صديق فجائي عندما قرأت في الصحف أن معرضه ذاك كان يضم خلاصة خمس وعشرين سنة من أعماله الفنية. ثلاثون سنة قضاه في باريس مثابراً على إنجاز لوحات أخذتها منه أجمل أعوام عمره، حرم فيها نفسه من كل شيء لينجز معرضاً بدل أن يحضره الزوّار زارته النيران» ٢٧.

#### ٥-٢: التوقف: Pause

و يسمى بالاستراحة و بالتوقف، و يقتضي الوقف أو التوقف تعطيل حركة السرد بسبب الوصف الذي يقتضي انقطاع زمنية السرد وتعطيل حركتها. و ثمة يظهر زمن القصّة متوقفا نسبياً في انتظار الفراغ من رحلة الوصف التي قد تخصّ وصف شيء، أو شخص ٢٨... و قد لا يأخذنا هذا التوقف باعتباره زلّة من زلات السرد، بل باعتباره مقدّمة لتتابعيّة الحدث، و ملء الفراغ الدلالي الذي قد ينضب لدى القارئ جرّاء الوتيرة الواحدة في بناء السرد.

و عليه، فالتوقف انزياح يقع في زمن السرد، بل هو البيان و الظهور للشخصيات المبهمة في الرواية، و للأشياء التي لا يعرف ماهيتها القارئ.

ومن أمثلة التوقف في الرواية قول أحلام بصيغة الباني للحكاية و هو حسين في وصفه لزيّان داخل المستشفى بباريس: « كان وسيماً، تلك الوسامة القسنطينية المهرّبة منذ قرون في جينات الأندلسيين، بحاجبين سميكين بعض الشيء،

التراجيدي» ٢٩. و فعلاً حصلت الرؤية المستقبلية لحسين عياناً، إذ أتى رجال إلى المطار يحملون الفقيه على أكتافهم، فجأة لمح حسين حياة رفيقة ناصر و أخذ يصف فيها، قال حسين: « عرفني ناصر بأخته، كان أولى أن أعرفه بها» ٣١. و بعد أن قرأت الفاتحة على روح زيّان، بادر حسين بمنح حياة بعض الدفاتر التي سجل عليها زيّان ملاحظاته، و كتاب توأما نجمة لابن عمار الذي أهدته له حياة نفسها ٣٢.

و ما عدا هذا المثال لم نجد كثيراً من الاستشرافات في هذه الرواية، لا شيء إلا لكون الرواية الجديدة التي تعتلي أحلام سقفها تبرز مظاهر ماضية و حاضرة فتبني بالماضي الحاضر، و تقارب الحاضر بالماضي، ثم لأننا أفضينا في ثلاثية أحلام بناء المستقبل من لدن الماضي و الحاضر، مادام السرد يقتضي ذلك.

#### ٥. تقنية الإيقاع الزمني:

##### الديمومة:

تعني استمرارية السرد - حسب جيرار جينيت - «دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما و مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في الحكاية، و ذلك لأن نظام القصّة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك» ٣٣. و تظهر عملية تحليل الديمومة في النصوص الروائية من خلال بيان العلاقة بين زمن الحكاية المكوّن بالساعات و الأيام و الشهور، و طبيعة النص ذاته الذي يحدّد بالأسطر و الجمل و الفقرات، و قد ميّز جيرار جينيت بين أربعة أنساق من الديمومة:

#### ١-٥: Le sommaire: المجمل:

و يسمى بالمُلخَص Le Résumé، و يتمثّل في سرد أيام أو شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال، و ذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة ٣٤.

و في المجمل يمرّ السارد على فترات زمنية مروراً عابراً كما لو كانت غير جديرة باهتمام القارئ « فهي نوع من التسريع الذي يلحق القصّة في بعض أجزائها بحيث تتحول، من جراء تلخيصها، إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، فالوقائع التي يفترض أنها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات، دون التعرّض للتفاصيل، فهي قريبة من الحذف، غير أن الحذف يجعل زمن السرد أصغر من زمن الوقائع، في حين أن الخلاصة (أو الإيجاز) تجعل زمن السرد أقصر من زمن الوقائع، فالراوي يقصّ في بضعة أسطر ما مدّته أشهر أو سنوات دون أن يفصل؛ بينما يلغي (الحذف) سنوات أو أشهراً من عمر الأحداث، فيقول: "مرت عشر سنوات"، في حين

الرّسّامين الجزائريّين. قلت معتذراً- سمعت بهذا الاسم.. لكنني مع الأسف لم أشاهد أعماله قبل اليوم. ردّت:- اتّفهم هذا. إنّه ضنين العرض، ومقلّ الرّسم أيضاً، ولذا تنفذ لوحاته بسرعة. (...) قلت، و أنا أقف أمام مجموعة الجسور:- غريب هذا الأثر الذي يتركه في النّفس وقع هذا السّلم اللّوني... قالت: لأنّه تعلم الاختزال اللّوني من أيّام الحاجة. في البدء لم يكن لديه مال، فاقتصد في الألوان. كان له بالكاد ما يكفي لثلاثة ألوان أو أربعة، فرسم بألوانه جسرا. واصلت المرأة:- كلّ الرّسّامين لديهم بدايات متقشّفة. بيكاسو في أوّل هجرته إلى فرنسا رسم لوحات غلب عليها اللّون الأزرق، ورأى النّقّاد سببا واحداً لمرحلته الزّرقاء تلك: إنّ فقر المهاجر الجديد منعه من شراء ألوان أخرى وحدّد خياره. فان غوغ رسم أكثر من لوحة لحقول الشّمس لأنّه لم يكن في حوزته سوى اللّون الأصفر. ٣١

و من المشهد الثّاني ما حدث من حوار بين حسين وزيان إثر زيارة حسين له-» تمنّيت هذا الموعد كثيراً. آسف أن يتمّ لقاءنا في المستشفى. إن شاء الله صحتك في تحسّن. ردّ مازحاً:- لا تهتم.. بي صبر مستعص على الشّفاء. قلت:- بدءاً.. أنا أحبّ أعمالك الفنيّة و لي تواصل مع كثير من لوحاتك، ثمّ عندما فوجئت بوجودك في باريس طلبت من فرنسواز أن تجمعني بك. فأنا بمناسبة مرور ذكرى ثورة نوفمبر أعدّ مجموعة حوارات مطوّلة مع شخصيات جزائريّة ساهمت في حرب التّحرير.. لي إحساس أنني سأنجز معك حواراً جميلاً. قال مبتسماً:- أعتقد ذلك أيضاً. فنحن حسب ما بلغني، لنا الاهتمامات ذاتها، ونشترك في حبّ الكثير من الأشياء. قلت و أنا أستاذته فتح المسجل كي أعطي رسميّة للقاء:- تعني ذاكرك كثير.. فأنت خضت حرب التّحرير وعاشت معارك و بطولات تلك الفترة. ماذا بقي لك من ذكرى رجالات و أبطال تلك الحقبة؟ ردّ مازحاً:- أنت تلاحق ذاكرة مضلّلة. لا وجود إلّا للبطولات الصّغيرة. البطولات الكبيرة أساطير نختلّفها لا حقاً. (...) فاجأني المنطلق العكسيّ الذي بدأ به حوارنا. حاولت مسايرة وجهته:- لكأنك توافق من يقول إنّ الثّورات يخطّط لها الدّهاة، وينفّذها الأبطال و يجني ثمارها الجبناء؟ ابتسم و أصلح من جلسته و كأنّ الحوار أصبح فجأة يعنيه، ثمّ ردّ بعد شيء من الصّمت:- إن كان لي أن اختصر تجربتي في هذه الثّورة التي عاشرت جميع مراحلها، فيتصحّح هذه المقولة القابلة للمراجعة في كل عمر. اليوم بالنّسبة لي، الثّورة تخطّط لها الأقدار و ينفّذها الأغبياء و يجني ثمارها السّراق. دائماً، عبر التّاريخ، حدثت الأشياء هكذا. ٣٢.

و شعر على رماديّته ما زال يطغى عليه السّواد، و ابتسامته أدركت بعدها أنّ نصفها تهكّم صامت، ترك آثاره على غمّامة كأخدود نحتها الزّمن على الجانب الأيمن من فمه؛ و كانت له عيان طاعتان في الإغراء، و نظرة منهكة، لرجل أحبّته النّساء، لفرط ازدرائه للحياة. كم عمره؟ لا يهمّ. مسرّع به الخريف، و ينتظره صقيع الشّتاء؛ إنّه منتصف اليأس الجميل، منتصف الموت الأوّل، و هو لهذا يتسم، يبدو في أوّج جاذبيّته، جاذبيّة من يعرف الكثير لأنّه خسر الكثير، و هذا سافهمه لاحقاً. ٢٩

لقد تركّزت إستراتيجية التوقّف في الرواية كثيراً في وصف زيان الرجل الرّسام الجزائريّ المقيّد في سرير أجنبي، و الذي انتهى به المطاف إلى الموت في سرير أجنبي، في بلد أجنبي، برحلة أجنبيّة. و قد غلب التوقّف في وصف هذا الرّجل، لأنّ عبوره بدأ بالوطن، ثمّ أجنحة الصّالون الباريسي للفن، ثمّ المستشفى، ثمّ غرف المستشفى، ثمّ الموت، ثمّ العبور عبر طائرة إلى الجزائر ثمّ إلى القبر... و إذ ذاك يكون عبور من نوع آخر.

### ٣-٥: المشهد: Scène Le

يتمظهر المشهد بصفة خاصّة في الحوار كما لو كانت الصّورة الحكائيّة تبدو عياناً للقراء؛ من منطلق الحوار الذي تعتلي فيه الشّخصيات بؤرة الحدث، فيبدو غياب الرّاي غياباً كلياً؛ و في هذا النمط الزّمني يكاد يتطابق زمن القصّة بزمن الحكاية. ٣٠ لأن حوار القصّة منقول نقلاً أميناً، كما لو كانت القصّة تعاود نفسها بنفسها.

و يظهر المشهد في الرواية مركزاً على لحظات التّقاء حسين بفرنسواز في معرض اللّوحات الزّيتيّة التي كانت للجزائريّ زيان، كما حدث المشهد حينما التقى حسين بزيان في المستشفى، فمن المشهد الأوّل « خلقت تلك اللّوحات لديّ فضولاً مبالغاً في إلحاحه، فقصدت المشرفة على المعرض، أحاول مدّ حديث معها كي تزودني بمعلومات عن الرّسام. غير أنّها قالت، و هي تدلّني على سيّدة أربعينيّة جميلة القوام، ينسدل شعرها الأحمر بتموجات على كتفيها:- ها هي السيّدة المكلفة بتلك اللّوحات، بإمكانها إمدادك بما تحتاجه من معلومات. قدّمت لي المرأة نفسها بمودّة، و بتلك الحرارة التي يتحدّث بها النّاس إلى بعضهم البعض في فرنسا في مثل هذه المناسبات ذات الطّابع التّضامني الإنساني. قالت..Je suis Françoise.. Bonjour. Je que puis-Je pour vous ?

لم أكن أعرف بعد" ماذا تستطيعه هذه المرأة من أجلي" فأجبتها:- إنني مهتمّ بهذه اللّوحات. أتمنّى لو أعرف شيئاً عن صاحبها. ردّت السيّدة بحماسة:- إنّها لزيان، أحد كبار

إنَّ المشهد في رواية (عابر سرير) يبدو كصورة بصرية ملتقطه من مرحلة الماضي، وهو في الرواية يعلن عن لحظات الحبِّ والألم: لحظات التقاء حسين بفرنسواز وتذكُّر حياة ابنة الجزائر (العشيقة الأولى له) التي انقلبت من مرحلة الذكرى إلى مرحلة الواقع حينما أتت إلى فرنسا رفقة أمها لرؤية أخيها القادم من ألمانيا. و لحظات الألم القصوى في زيارته للرَّسَّام الجزائري زيَّان الذي عصفت به السَّنون، من وقع الثَّورة إلى وقع مأساة العشرية السوداء، ثمَّ إلى وقع الغربة والمرض، وأخيرا الموت.

#### خلاصة:

نصل من تحليلاتنا لرواية (عابر سرير) إلى أنَّ زمن الرواية ورد فيها متنوعاً، ومختلاً: متنوعاً لأنَّه وظَّفَ أغلبَ البنيات الزمنية على اختلافها، ومختلاً لأنَّ زمنيتها عصفت بالطابع المعياري الخطي لزمنية الزمن ففي كلِّ مرَّة كانت الروايات تلجأ إلى الماضي لتفعيل اللحظة الآنية، وتلجأ إلى اللحظة الآنية لاستلهاام مدارك المستقبل.

فعابر سرير ليس العبور الذي يفقهه الكثير منَّا، بل هو عبورٌ بالإنسان من الحرية إلى الاستبداد، عبور من الأوطان إلى ديار الغربة... عبور بالأفكار من جهلها إلى علمها، ذلكم العبور الحتمي المحتوم علينا، من سرير الصحة إلى سرير المرض، ومن سرير الجهل إلى سرير العلم، والعكس صحيح.. ومن سرير الدنيا إلى سرير الآخرة، ومن سرير الأُنس إلى سرير الوحشة.

(عابر سرير) رواية تحكي غربة المواطن جسداً وروحاً، و تحكي كذلك قدرَ العبور، الذي هو مصير كلِّ كائن حيٍّ مهما حلَّ به القرار. والعبور في الرواية يؤطَّر أيضاً لعبور الأفكار التي كانت تعاود الروائية على لسان حسين تذكَّرها وتذكَّرها من خلال الاسترجاعات الخارجية؛ وهي لحظات تاريخية تقارب الروايات من خلالها لحظاتها الآنية: (لحظة الحبِّ) في استدعائها لقصة بلزاك والسيدة هانسكا المرأة الأرستقراطية، ولحظة المأساة التي أرخت لها جرائم المستعمر الفرنسي حينما استدعت الروايات حادثة جسر ميرابو ونهر السين الذي أغتيل فيه مئات الجزائريين.

#### الهوامش والإحالات:

❖ تجدر الإشارة إلى أنَّ الرواية الجديدة (Nouveau Roman) ارتبط اسمها بالروائيين الفرنسيين من أمثال: آلان روب قريلي Alain Robbe-Grillet، ميشال بوتور Michel Butor، كلود سيمون Claude Simonne، نتالي ساروت Nathalie Sarraute، روبرت بانجيه Robert Pinget، مارغريت دورا Duras Marguerite، فيليب سوليرس Philippe Sollers.

- تنطلق الرواية الجديدة من فكرة البحث، وإحداث القطيعة مع الهيكل الروائي الموروث عن رواية القرن التاسع عشر: كالرواية الكلاسيكية أو الواقعية، أو الملحمة أو البلاكية... وفكرتها في ذلك أنَّ مادة الفن ليست في الذات (الإنسان)، وإنما في الموضوع. ومن ثمَّ يكون عمل البنيات الإجماعية والاقتصادية هو الفاعل في الإنسان، ما دام يحتوي في هذا العالم المتغير في أطره، والمتجدد مع تجدد الزمن وتبدله.
- للإفادة: ينظر، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها- جامعة وهران (عدد خاص بالرواية الجديدة)، ع ٣- يونيو ١٩٩٤م.
- ١- محمَّد عزَّام: شعريَّة الخطاب السَّردِي، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب- دمشق، سورية، ط ٢٠٠٥م، ص ١٠٤.
- ٢- المرجع نفسه، ص ١٠٤.
- ٣- أحلام مستغانمي: رواية عابر سرير، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط ٢٠٠٧م، ص ٩.
- ٤- عبد المنعم زكريَّا القاضي: البنية السَّردِيَّة في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية- القاهرة، مصر ط ٢٠٠٩م، ص ١١٠.
- ٥- جبرار جينيت: خطاب الحكاية- بحث في المنهج- تر: محمَّد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ١٩٩٧م، ط ٢، ص ٦٠.
- ٦- إبراهيم خليل: بنية النصِّ الروائي، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط ١- ٢٠١٠م، ص ٥٥.
- ٧- أحلام مستغانمي: عابر سرير، المصدر السابق، ص ٢٤.
- ٨- إبراهيم خليل: بنية النصِّ الروائي، مرجع سابق، ص ٥٦.
- ٩- أحلام مستغانمي: عابر سرير، المصدر السابق، ص ١٥.
- ١٠- المصدر نفسه، ص ٣٠.
- ١١- نفسه، ص ١٠٢.
- ١٢- معجم مصطلحات نقد الرواية، نقلا عن عبد المنعم زكريَّا القاضي: البنية السَّردِيَّة في الرواية، مرجع سابق ص ١١٢.
- ١٣- أحلام مستغانمي: عابر سرير، المصدر السابق، ص ١٦.
- ١٤- المصدر نفسه، ص ١٧.
- ١٥- نفسه، ص ١٧، ١٨.
- ١٦- نفسه، ص ١٨.
- ١٧- نفسه، من ص ٢٣ إلى ص ٤٢.
- ١٨- جبرار جينيت، نقلا عن محمَّد عزَّام: شعريَّة الخطاب السَّردِي، المرجع السابق، ص ١١٧.
- ١٩- محمَّد عزَّام: المرجع السابق، ص ١١٧.
- ٢٠- أحلام مستغانمي: المصدر السابق، ص ٢٨٣.
- ٢١- المصدر نفسه، ص ٢٨٦.
- ٢٢- ينظر: المصدر نفسه، ص ٢٩٤.
- ٢٣- جبرار جينيت: خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص ٤٧.
- ٢٤- ينظر: جميل المرزوقي و جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصَّة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٥م، ص ٨٣، وأيضا: مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية- رجال في الشمس نموذجا- طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ٢٠٠٧م، ص ٥٦.
- ٢٥- محمَّد عزَّام: شعريَّة الخطاب السَّردِي، المرجع السابق، ص ١١١.
- ٢٦- المصدر نفسه، ص ٣٠.
- ٢٧- نفسه، ص ١٤٢، ١٤٣.
- ٢٨- ينظر على سبيل التمثيل: جميل شاكر و سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصَّة، المرجع السابق، ص ٨٠.
- ٢٩- أحلام مستغانمي: المصدر السابق، ص ١٠٦.
- ٣٠- جميل شاكر و سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصَّة، المرجع السابق، ص ٩٣.
- ٣١- أحلام مستغانمي: المصدر السابق، ص ٥٥، ٥٦، ٥٧.
- ٣٢- أحلام مستغانمي: المصدر السابق، ص ١٠٧، ١٠٨.





## مفهوم الأسلوب في تراث علماء الإعجاز (الرّماني، الخطابي، الباقلاني)

شهرزاد بناني  
الجزائر

مقدمة:

يعتبر الأسلوب مبحثاً من مباحث البلاغة العربية، لما له من دور في الكشف عن القيم التعبيرية في الصياغة وارتباطها الوثيق بها، وتحديد مفهومه في الدراسة العربية الحديثة يؤكد عملية التواصل بين القديم والجديد، فكان العلماء يحاولون فهم أسرار البيان ووضع أصول موجزة تحدد آراءهم في جمال الأسلوب فاختلعت المفاهيم حوله كون أهمية دراسة الأسلوب تكمن في الكشف عن بعض كنوز القرآن الكريم من حيث بلاغة تركيبه وتقف الدراسات اللغوية والبلاغية للخطاب القرآني على ضفاف إعجاز القرآن الكريم الذي ستبقى لغته على المستويين الإفرادي والتركيبى كنوزاً لا تفتنى فلقد اعتكف القدماء والمحدثون على دراسة النص القرآني وكلما أفضى تأملهم إلى إشراقات لغوية وبلاغية أيقنوا أن تلك الإشراقات ما هي إلا ومضة من نور رباني يثير العقل ويأسر القلب وينير الكون.

فهمه وتتبعه ويغلب عليه الطابع الكلامي والمنزع الاعتزالي في تأويل القرآن (٤)

فهنا إذا نجد أن الرّماني قد أخذ إعجاز القرآن من وجوه البلاغة، ومن الأبواب التي تحدث عنها الرّماني باب التلاؤم حيث قال عنه: "التلاؤم نقيض التنافر، والتلاؤم تعديل الحروف في التأليف، والتأليف على ثلاثة أوجه متنافر ومتلائم في الطبقة الوسطى ومتلائم في الطبقة العليا، فالتأليف المتنافر كقول الشاعر:

وَقَبْرٌ حَرْبٌ بِمَكَانٍ قَفْرٍ      وَلَيْسَ قُرْبٌ قَبْرٌ حَرْبٌ قَبْرٌ

وذكروا أن هذا من أشعار الجن لأنه لا يتهيأ لأحد أن ينشده ثلاث مرات فلا يُنتفع، وإنما السبب في ذلك ما ذكرناه من تنافر الحروف." (٥) فإذا في اعتماد الرّماني على هذا الباب قسّمه إلى ثلاثة أقسام، فوسم أولها بالمتنافر والذي يقصد به تنافر الحروف ومثل له ببيت شعري يوضح فيه ذلك، أما عن القسم الثاني أو "التأليف المتلائم في الطبقة الوسطى وهو من أحسنها كقول الشاعر:

رَمَتْنِي وَسَتَرَ اللَّهُ بَيْنِي وَبَيْنَهَا      عَشِيَّةَ أَرَامِ الْكُنَاسِ رَمِيمٌ  
رَمِيمٌ الَّتِي قَالَتْ لِحَبِيرَانَ بَيْتَهَا      ضَمَنْتُ لَكُمْ أَلَّا يَزَالَ يَهِيمُ  
أَلَّا رُبَّ يَوْمٍ لَوْ رَقْنِي رَمِيَتْهَا      وَلَكِنْ عَهْدِي بِالنُّضَالِ قَدِيمٌ" (٦)

وبالنسبة للقسم الثالث ألا وهو المتلائم في الطبقة العليا بمثله القرآن كله وذلك بين لمن تأمله والفرق بينه وبين غيره من الكلام في تلاؤم الحروف على نحو الفرق بين المتنافر والمتلائم في الطبقة الوسطى فالمتلائم في التعديل من غير بُعد شديد أو قرب شديد وذلك يظهر بسهولة على اللسان وحسنه في الأسماع وتقبله في الطباع فإذا انضاف إلى ذلك حسن البيان في صحة البرهان في أعلى الطبقات ظهر الإعجاز للجيد الطباع البصير بجواهر الكلام. (٧)

فهنا الرّماني يرى أن القرآن يمثل المتلائم في الطبقة العليا وهذا يستحضر رأيه حول طبقات البلاغة والتي جعل أعلى طبقاتها هي التي تمثل بلاغة القرآن ومنه إعجازه.

ولقد جاء الإخبار بأنه لا تقع المعارضة لأجل الإعجاز في قوله تعالى: "وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّنْ مِّثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ" (٨) فإذا لقد خاطب القرآن بصحيح العبارة أنه لا معارضة للقرآن ولا يمكن لأي أحد من البشر الإتيان بمثله وهذا يعود إلى خاصية ينفرد بها هذا الخطاب ألا وهي إعجازه.

فلا أسلوب إذا علاقة وثيقة بالبلاغة خاصة في قضية تقسيم الكلام لأن الأسلوب لعب دورا فعّالا في تسهيل عملية

وقضية الأسلوب مطروقة في تراثنا، إذ تطرقت لها أسماء عديدة برز جلها في البلاغة، فلقد مثل الأسلوب مجالا خصبا للدراسات العربية القديمة خاصة تلك التي تعلقت بمباحث الإعجاز القرآني أي محاولة إثبات الإعجاز فيه انطلاقا من إقامة مقارنة بين الأسلوب الذي نسج عليه القرآن الكريم وبين غيره من الأساليب التي أتقنها العرب قديما، وهناك جهود كبيرة لا مجال لإنكارها منها جهود كل من الرّماني والخطابي والباقلاني، حيث يعتبر هؤلاء الثلاثة من العلماء الذين اهتموا بقضية الإعجاز القرآني وكان لهم السبق في التطرق لمفهوم الأسلوب.

### مفهوم الأسلوب عند الرّماني :

لقد انطلق الرّماني في مفهوم الأسلوب من خلال ربطه بالبلاغة تأثرا بالمنطق اليوناني الذي عرف تقسيما للأسلوب إلى ثلاث أنواع وعلى إثرها قسم البلاغة ويظهر هذا من خلال قوله: "فأما البلاغة فهي ثلاث طبقات : منها ما هو في أعلى طبقة ومنها ما هو في أدنى طبقة فما كان في أعلاها طبقة فهو مُعْجَز وهو بلاغة القرآن وما كان منها دون ذلك فهو ممكن كبلاغة البلغاء من الناس." (١)

لقد كان للرّماني منظور خاص لمفهوم الأسلوب، فأثناء تطرقه إلى طبقات البلاغة، خصّ وجه إعجاز القرآن بأعلى طبقة فيها، كما أشار إلى عشرة أقسام فسّر بها بابا على ترتيبها تفسيراً وافياً شافياً وهي: الإيجاز والاستعارة والتشبيه والتلاؤم والفواصل والتجانس والتصريف والتضمين والمبالغة وحسن البيان.. (٢)

ومن جهة أخرى "لا ينكر الرّماني أن بعض العبارات - من غير القرآن - تبلغ حداً بعيداً من البلاغة ولكن حكم الإعجاز لا يجري عليها إلا حتى ينتظم الكلام بحيث يكون كأقصر سورة أو أطول آية وعند ذلك يظهر حكم الإعجاز." (٣) وهنا الرّماني يرى أن بلاغة الكلام غير كافية للحكم عليه بأنه معجز بل سرّ الإعجاز يكمن في انتظام هذا الكلام وهذا لا يتيسر إلا في كلام المولى عز وجل أو في القرآن الكريم.

ومن أهم مؤلفاته أيضاً كتابه النكت في إعجاز القرآن والتي بعد أن انتهت فيها من مقصوده والتعريف بأبواب البلاغة العشر خصّص بعض صفحات في آخر الكتاب للتعريف بالوجوه الأخرى الستة التي أشار إليها في أول الكتاب والتي تُؤلف مع البلاغة وجوه الإعجاز في نظره، أما عن مفهوم الأسلوب فهو يرى أن الأسلوب المؤلف في معالجة موضوعه علمي منطقي يحتاج في كثير من المواضع إلى الجهد في

تقسيمه، ومنه توصل العلماء إلى تقسيم الأسلوب وهذا يعكس ربط الرماني مفهومه للأسلوب بالبلاغة متأثراً على حد رأي بعض الدارسين المُحدثين بالمنطق الأرسطي حيث نجد الأستاذ نجيب البهيتي يرى أن الرماني قد تأثر بأرسطو في قضية تقسيمه للبلاغة وكذا رأي طه حسين في تأثر البلاغة العربية بالبلاغة اليونانية (٩) مفهوم الأسلوب عند الخطابي:

لقد تطرق الخطابي إلى مفهوم الأسلوب من منظوره الخاص فلقد "ربط الخطابي بين الأسلوب والطريقة والمذهب فكلما تعددت الموضوعات التي يطرقها الأديب تعددت الأساليب وتشكلت بطبيعة هذا الموضوع وهو يربط كذلك بين الأسلوب والطريقة الفنية في الأداء باعتبار أن هذا الربط خير وسيلة لإدراك الإعجاز القرآني". (١٠) أي أن الخطابي قام بالربط بين الأسلوب والطريقة أو المذهب فهو يرجع تعدد الأساليب وتنوعها إلى تعدد الموضوعات، كما يرى أن إدراك الإعجاز القرآني لا يُدرك إلا بالربط بين الأسلوب وطريقة الأداء الفنية وفي هذا يقول أيضاً "وها هنا وجه آخر في هذا الباب وليس بمحض معارضة ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة، وهو أن يجري أحد الشعاعين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان بباله من الآخر، في نعت ما هو بإزائه وذلك مثل أن تتأمل شعر أبي داود الإيادي و النابغة الجعدي في صفة الخيل وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر وشعر الشماخ في وصف الخمر". (١١)

فمن خلال قوله هذا يتجلى لنا أن الخطابي يجعل من الأسلوب جوهر الموازنة أو مقياساً للموازنة بين أساليب التعبير ومثل لذلك بأساليب الشعراء وطرقهم في نظم الشعر في مختلف الأغراض ومن خلال هذه الموازنة يقال : فلان أشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره، وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يُعنى به ويصفه، وتنظر إلى مايقع تحته من النعوت والأوصاف، فإذا وجدت أحدهما أشد تقصياً لها أحسن تخلصاً إلى دقائق معانيها وأكثر إصابة فيها، حكمت لقوله بالسبق وقضيت له بالتبريز على صاحبه ولم تُبال باختلاف مقاصدهم وتباين طرقهم. ١٢

أي أن الأساس في الحكم على أعمال الشعراء والمفاضلة بينهم هو تفرد كل واحد منهم بطريقة تجعلنا نحكم له ونوليّه مقاليد السبق في ذلك، وإذا قلنا الطريقة فنحن نقصد الأسلوب انطلاقاً من منظور الخطابي في ربطه بين الأسلوب

والطريقة .

لقد كان للخطابي مساره الفكري في تقدير الإعجاز القرآني من خلال ربطه بين الأسلوب والغرض أو الموضوع فكلما تعددت الموضوعات التي يطرقها الأديب تعددت الأساليب وتشكلت بطبيعة هذا الموضوع. ١٣

وهذا ماسبق وأن تطرقنا إليه من خلال ربطه بين الأسلوب والطريقة الفنية في الأداء واعتبارها أنجع وسيلة لإدراك الإعجاز القرآني، فالخطابي وضع تناسبا طرديا بين الأسلوب والموضوع فكلما تعدد الموضوع تعدد الأسلوب.

ويذهب الخطابي إلى القول بأن بلاغة القرآن لا تقتصر على مستوى واحد من مستويات البلاغة بل أخذت حصة من كل مستوى فكان من امتزاج تلك المستويات نمط جديد يجمع بين الفخامة والعذوبة والفخامة تنتج عن الجزالة والعذوبة تنتج عن السهولة وهما صفتان متضادتان والتوفيق بينهما لا يتيسر إلا في القرآن (١٤)

فإذا الخطابي يرى أن بلاغة القرآن لا تتفرد بمستوى واحد من مستويات البلاغة بل هي تجمع بينها ليكون بذلك القرآن جامعاً بين الجزالة والعذوبة وحسن تأليف وخير المعاني التي يعجز الكلام العادي على احتوائها كلها " فإن الكلام يقوم بثلاثة أشياء لفظ حامل ومعنى به قائم ورباط لهما ناظم، وقد حاز القرآن في هذه الثلاثة معا غاية الشرف والفضيلة : ففي أفصح الألفاظ وأعذبها وأجزلها وأحسن التأليف وخير المعاني وقد توجد هذه الفضائل الثلاثة على التقريب في أنواع الكلام ، فأما أن توجد مجموعة في نوع واحد منه فلم توجد إلا في كلام القدير". (١٥)

ولقد لجأ الخطابي إلى الأثر النفسي كما لجأ إليه الرماني من قبله فقال: "في إعجاز القرآن وجه آخر ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفها لا الشاذ من أحادهم، وذلك صنيعة بالقلوب وتأثيره في النفوس فإنك لا تسمع كلاماً غير القرآن منظوماً ولا منشوراً إلا قرع السمع وخلص له القلب من اللذة والحلاوة في حال من الروعة والمهابة في أخرى ما يخلص منه إليه ". (١٦) فالخطابي هنا يتحدث عن الأثر النفسي الذي يصنعه القرآن ويُحدثه بالقلوب ويعتبر ذلك وجه من أوجه الإعجاز فللقرآن وقع في النفوس لا يحدثه كلام آخر فهو يجمع بين الروعة والحلاوة واللذة والمهابة والخشوع.

إذا ربط الخطابي مفهومه للأسلوب بالطريقة الفنية والأداء واعتبره وسيلة لإدراك الإعجاز القرآني كما جعله جوهر الموازنة ومعيار المفاضلة بين الشعراء.

مفهوم الأسلوب عند الباقلاني:



ويحزن ويفرح ويسكن ويعجز ويشجي ويضطرب...وله مسالك في النفوس لطيفة ومداخل إلى القلوب دقيقة. ٢٠ فمن خلال هذا نجد أن الباقلاني قد ربط بين ما توصل إليه الرماني والخطابي أي أنه جمع بين طريق أهل البديع وطريق أنصار النظم والتأليف ، وفي هذا أيضا إثبات على تسلسل وترايط الدراسات بين هؤلاء العلماء الثلاثة وكأن كل واحد منهم هو امتداد لما قبله فيستفيد و يضيف.

وفي علاقة الأسلوب بالإعجاز عند الباقلاني فهو يرى " أن الاختلاف في وجه الإعجاز من باب الاختلاف في طريقة الاستدلال فقط وأنه لا أثر لذلك في ثبوت الإعجاز أو قيمته وقدره في النفوس، فالطرق مختلفة والنتيجة واحدة وقد تختلف الطرق عن بعضها، فبعضها أوضح أو أجود أو أقرب من بعض." (٢١)

فالباقلااني هنا أشار إلى نقطة مهمة ألا وهي العلاقة القائمة بين الأسلوب والإعجاز، فرأى أن الاختلاف في الأساليب والطرق التي يستدل بها، أي أن لكل واحد أسلوبه، ينعكس في بحثه عن وجوه الإعجاز القرآني فالاختلاف في الأساليب لا يمس الإعجاز في شيء لأن الطرق مختلفة والنتيجة واحدة.

#### الهوامش:

- ١- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، ط١، عمان، الأردن، ٢٠٠٦، ص. ٣٣٢.
- ٢- ينظر: الباقلاني: إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط٣، مصر، ص. ١١.
- ٣- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص. ٣٣٤.
- ٤- ينظر: الرماني الخطابي وعبد القاهر الجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، تح: تع: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط٣، مصر، ص. ١٧، ١٠.
- ٥- الرماني الخطابي وعبد القاهر الجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص. ٩٤-٩٥.
- ٦- الرماني، الخطابي وعبد القاهر الجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص. ٩٥.
- ٧- ينظر: الرماني، الخطابي وعبد القاهر الجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص. ٩٥-٩٦.
- ٨- ينظر: الرماني، الخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص. ٩٧.
- ٩- ينظر: الخطابي: بيان إعجاز القرآن، تحليل ومقارنة ونقد: فضل حسن عباس، الجامعة الأردنية، الأردن، ص. ٣٥.
- ١٠- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤيية والتطبيقي، دار الميسرة، ط١، عمان، الأردن، ١٤٢٧هـ، ٢٠٠٧م، ص. ١٣.
- ١١- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤيية والتطبيقي، ص. ١٣.

كان للباقلاني مفهومه الخاص للأسلوب من خلال زاوية نظره الخاصة فلقد رأى " أن القرآن بديع النظم عجيب التأليف وأن النظم القرآني على تصرف وجوهه وتباين مذهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمؤلف من ترتيب خطابهم وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد، ومن خلال هذا الحديث عن أسلوب القرآن يربط الرجل بين الأسلوب والنوع الأدبي لكي يكون ذلك دعامة في إثبات تفرد القرآن بالنظم العجيب المخالف لضروب الصناعة التي يعرفها الشعراء ويستخدمونها في شعرهم." (١٧)

فإذا الباقلاني يربط بين الأسلوب والنوع الأدبي في مفهوم الأسلوب، فالقرآن تفرد بأسلوبه المخالف للأساليب التي عرفها الشعراء " فإذا كان الأدب صناعة وكانت الفنون عند كثير من النقاد مظهر اقتدار الأدباء وتمكنهم من فنهم فإن ورودها في القرآن في صورة أبهى قد يكون من وسائل الاحتجاج في إثبات تفوق الأسلوب القرآني على غيره من الأساليب، فليس من قبيل الشعر ولا السجع ولا الكلام الموزون المقضى." (١٨)

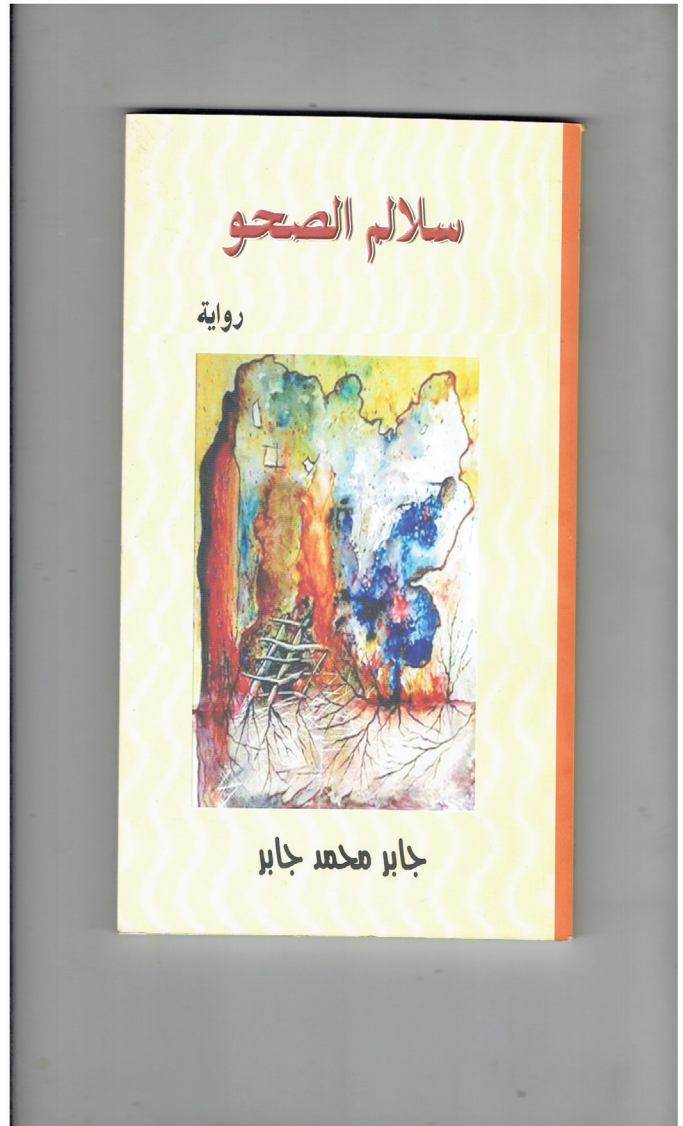
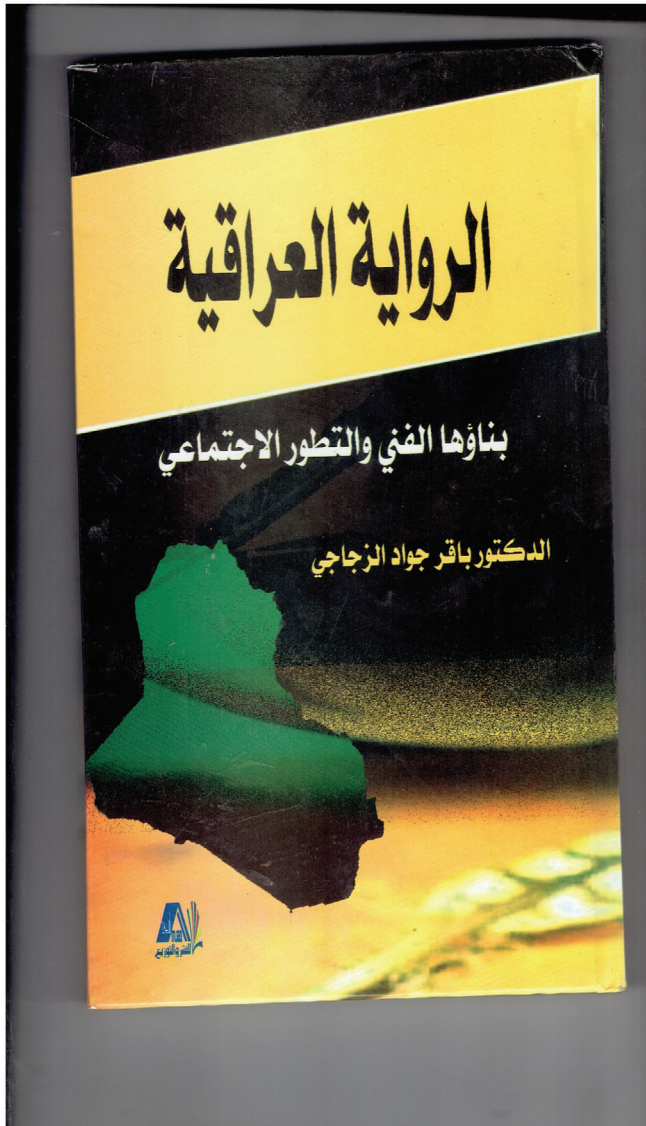
ومن خلال هذا نخلص إلى أنه مهما كانت قيمة الفنون عند النقاد في اعتبارها مقياسا لاقتدار الأدباء وتمكنهم من فنهم، إلا أن صورتها في القرآن مخالفة للمعهود فيتحول هذا المعيار أو المقياس إلى حجة تثبت تفوق الأسلوب القرآني على غيره من الأساليب " وذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقضى ثم إن أصناف الكلام المعدل المسجّع ثم إلى معدّل موزون غير مسجّع ثم إلى ما يرسل إرسالا، فتطلب فيه الإصابتة والإفادة وإفهام المعاني المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف وإن لم يكن معتدلا في وزنه وذلك شبيهة بجملة الكلام الذي لا يتعمل فيه ولا يتصنع له، وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ومباين لهذه الطرق." (١٩)

وهذا كله إثبات وحجة قاطعة على أن القرآن مباين ومخالف لكل الطرق وخارج عن أصناف الكلام وأساليبه، ومنه فهو معجز.

ويرى الباقلاني أن القرآن أعلى منازل البيان وأعلى مراتبه ما جمع وجوه الحسن وأسبابه وطرقه وأبوابه من تعديل النظم وسلامته وحسنه وبهجته وحسن موقعه في السمع وسهولته اللسان ووقوعه في النفس موقع القبول... وإذا علا الكلام في نفسه كان له من الواقع في القلوب والتمكن في النفوس ما يذهل ويُبهِج ويقلق ويؤنس ويطمح ويؤيس ويضحك ويبكي

- ١٢- ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤيية والتطبيق، ص. ١٤.  
 ١٣- ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، دار لونغمان، ط١، لبنان، ١٩٩٤م، ص. ١٥.  
 ١٤- ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص. ٣٣٥.  
 ١٥- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص. ٣٣٥.  
 ١٦- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص. ٣٣٦.  
 ١٧- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص. ١٦.  
 ١٨- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص. ١٦.  
 ١٩- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص. ١٦.  
 ٢٠- ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص. ٣٤٦.  
 ٢١- محمد بن عبد العزيز العواجي: إعجاز القرآن الكريم عند شيخ الإسلام بن تيمية مع المقارنة بكتاب إعجاز القرآن للباقلاني، مكتبة دار المنهاج، ط١، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤٢٧هـ، ص. ٣٦٩.

## صدر حديثا





## سؤال الخطاب في - تمثيلات الآخر - المتخيل والتمثيل الثقافى

د. إدريس الخضرأوي  
جامعة القاضي عياض، آسف / المغرب

### مقدمة

تميز التفكير في الأدب خلال النصف الثاني من القرن العشرين بجدل حاد تعلق بسبل قراءة العمل الأدبي، وطرائق فهمه وبلوغ الوعي بخصائصه الفنية وأبعاده الدلالية. ولم يقتصر ذلك الجدل على مناهج التفكير في الأدب وحسب، وإنما امتد إلى تحديد ماهيته ومفهومه، والتساؤل عن وضعه الاعتباري. لذلك يلاحظ المتتبع لمسيرة النقد خلال هذا القرن أنه كلما انتقل بالتفكير من منهج إلى آخر، ومن نظرية إلى أخرى، يجد نفسه لا يتحرك من سؤال تنطلق منه الذات القارئة لتكشف عن الدلالات التي يسمح بها النص إلى سؤال آخر يتعلق بالوقائع المرتبطة بالأدبية، وطرق تحققها الأشد عمقا أو سطحية من الآخر وحسب، وإنما يتحرك كذلك بين عدة تحديدات تشمل الأدب ذاته كممارسة خطابية. ومن المعروف أن هذه الاستقصاءات النقدية التي ميزت القرن العشرين، وجعلت منه قرن النقد بامتياز، دشنتها في البدايات المحاولات الرائدة التي قدّمها الشكلاونيون الروس لوصف نظام الأدب والقواعد الحاملة للدلالة<sup>[١]</sup> وامتد تأثيرها إلى العالم الأوروبي حيث أخذت أبعادا جديدة وموسّعة، مع البنيويين وتيارات نقد ما بعد الحداثة، كالتفكيكية ونظرية التلقي..

ولم يكن هذا المسار بعيدا عن ولادة الاهتمام بالبعد الثقافى للنص الأدبي، والمخاض العسير لهذا الاهتمام بعد أن كان النص مختزلا مع النظريات النقدية السابقة في البعدين اللساني والشكلي.



الأدبي، وبالأُسئلة التي لا يمكن لأية نظرية جديدة بهذا الاسم إلا أن تتوقف عندها وتمحضها ما تستحق من الاهتمام والدرس.

### تقديم الكتاب

تكتسب الدراسة التي قام بها الناقد البحريني نادر كاظم بعنوان: تمثيلات الآخر. صورة السود في المتخيل العربي الوسيط أهميتها في كونها من أخصب المحاولات النقدية العربية وأعمقها استثمارا لمقترحات الدراسات الثقافية وأدوات النقد الثقالي والأنثروبولوجيا في دراسة الأنساق الثقافية العربية وتحليلها وكشف علاقتها بالمعرفة والممارسات الخطابية وغير الخطابية، وذلك من أجل فهم الذات الثقافية العربية انطلاقا من تفكيك أشكال تمثيلها للآخر. وتنتظم أبحاث الكتاب في بابين كبيرين، كل واحد منهما يتشكل من فصلين، إضافة إلى مقدمة وخاتمة وقائمة بالمصادر والمراجع.

يحمل الباب الأول العنوان التالي: مرجعيات المتخيل والتمثيل الثقالي، وعني فيه المؤلف بتحليل الصور النمطية للسودان كما تجلت في الإنتاج الثقالي العربي الذي يتوزع على حقول متعددة تشمل الجغرافيا والرحلات والتاريخ والطب وعلم البحار وعلم الكلام وعلوم اللغة وعلوم الدين ... أما الباب الثاني فعنوانه: الأسود والتمثيل الثقالي التخيلي، حيث تركّز فيه الاهتمام على تحليل تمثيلات السودان في الإنتاج العربي الأدبي السردى والشعري.

وما يعطي لهذه الدراسة أهميتها لا ينحصر في جودة الأدوات التي تقارب بها موضوعها، بل يتعداه إلى طبيعة الموضوع الذي تعنى بمقاربتة والتفكير فيه، وما ينطوي عليه من خطورة. سيما وأن الثقافة العربية، مثل كل الثقافات الأخريات، عبّرت عن مواقف مختلفة فيما يخص تمثيل الآخر سواء كان داخل الحدود أم خارجها. لذلك يلاحظ الباحث أن مجال الآخريّة اتسم في الثقافة العربية بالتوتر نظرا لطبيعة الوضع الذي مرت به الثقافة العربية على امتداد حقب طويلة من تاريخها. فبينما كان الآخر في الماضي متعددا ومتنوعا، عاكسا بذلك طبيعة النظام السياسي والاجتماعي للدولة الإسلامية، وما كانت تشهده من تطور يعكس قوتها وقدرتها على الانفتاح والتحاو والتواصل، فإن الآخر في العصر الحديث غالبا ما جرى اختزاله في الغرب منظورا إليه باعتباره الآخر المتمدن

في هذا السياق تبرز الدراسات الثقافية بتياراتها المتنوعة خاصة تيار ما بعد الكولونيالية الذي يستوعب نقادا متعددي الاهتمامات أمثال إدوارد سعيد وهومي بابا وجياتاري سبيفاك وفرانكو موريتي، وبيل أشكروفت، وجو أمسيل.

وانطلاقا من إعادة قراءة ميشيل فوكو وألتوسير ودريدا، شيدت الدراسات الأدبية منظورا جديدا بصدد الخطاب الأدبي، قوامه إنصات مرهف للتحويلات الاجتماعية والتاريخية التي تعطي المشروعية للمغامرة الإنسانية بوصفها موضوعا متميزا للأدب. ذلك أن الأدب منظورا إليه في علاقته الموسعة بالفكر الإنساني، وفي الاهتمام بالإنسان في أبعاده الرمزية والسلوكية لا يمكن أن يفهم بتبشير القراءة على المنتج النصي وحده بغض النظر عن ذلك الكل المعقد الذي يتبادل معه التأثير والتأثر. [٢] لذلك فإن تقييم ما قدمته الأبحاث والدراسات التي نظرت إلى الأدب من زاوية أوسع من تلك التي

وقفت عندها السرديات الكلاسيكية [٣]، لا يعتمد فقط على ما بلورته هذه المقاربات الثقافية فيما يتعلق بتجديد المعايير الأدبية عبر استمماج أشكال تعبيرية ضمن الأدب لم تكن تحظى في السابق بهذه المشروعية، وإنما كذلك في الانفتاح على خلفيات معرفية مغايرة، وموجهات ثقافية جديدة، بهدف النظر إلى الخطاب الأدبي بوصفه جزءا لا يتجزأ من المتخيلات الثقافية التي يبدعها المجتمع بغية التعبير عن نفسه أولا وعن الآخرين ثانيا.

هذا البعد التأويلي المضاعف الذي يلحّ على دنيوية الأدب وتاريخيته، هو الذي يفسر

النقد الشديد الذي وجهته الدراسات الثقافية للكثير من نظريات الأدب ذات المنحى العلمي المحايث، حيث اتهمتها باستبعاد الأدب من دائرة الصراعات بين المؤسسة والسلطة والثقافة. وبهذا المعنى فالدراسات الثقافية وهي تستحضر الدور التوسطي للخطاب الأدبي، فإنها تستعيد إلى فضاء التفكير الدور الملتمز للدارس، وتستدل على أنه عندما يشتغل على الثقافة، والأدب جزء منها، فهو يتصدى للأمساة في البنى الاجتماعية، ويفصح عن رأيه في ما تحمله الثقافة من أنساق اجتماعية - سياسية قد تكرر الهيمنة، وتضفي المشروعية على الكلام باسم الآخرين، كما حصل في الكثير من الثقافات، وفي حقب مختلفة. لذلك فهذه العودة إلى تأويل النصوص تمثل ههنا تموضعا جديدا في الوعي بالخطاب



د. نادر كاظم

التي بدأت تتردد بقوة في الكثير من الأبحاث والدراسات التي عنيت بنقد وتفكيك مكونات الثقافة من أجل فهم العناصر الفاعلة فيها والمحركة لنظرتها لذاتها وللآخرين من حولها. ذلك أن كتابات "محمد عابد الجابري" و"محمد نور الدين أفاية" و"عبد الله الغدامي" و"عبد الله إبراهيم" و"عبد الفتاح كيليطو" وأسماء أخرى كثيرة، توضح أن المتخيل هو بؤرة أساسية لانبجاس أي فهم بالذهنية السائدة في ثقافة ما. فهو ليس عنصرا خرافيا أو صورا وهمية مثلما جرى التعامل معه في الدراسات التي حركتها نزعة عقلانية اختبارية أو اختزالية، وإنما هو مجال تبادل وتفاعل بين البعدين النفسي والاجتماعي، ويؤثر بصورة جلية على الأفراد والجماعات، ويتدخل بقوة في تركيب الصور حول الذات والآخر.

وإذا كان هذا يبرز الأهمية التي يحظى بها المتخيل، فإن الوعي به تميز بالانحسار والمحدودية، بحيث إما نظر إليه من زاوية نفسية صرف كما هو الحال بالنسبة لأبحاث المنظر النفسي "سيجموند فرويد" أو من زاوية اجتماعية ضيقة كما تكشف عن ذلك الأبحاث المتأثرة بالماركسية والتي تعتبره من العناصر التي يقل مفعولها دون تدخل البنية التحتية المحركة للوعي. وعلى هذا الأساس،

فإن المساهمة التي أعادت الاعتبار بقوة للمتخيل، وقاربته من زاوية شمولية ومركبة هي تلك التي قام بها الأنثروبولوجي الفرنسي "جلبير دوران" [٧]. ويلخص الباحث مجمل المآخذ على الدراسات الأخرى في كون "كل المحركات الاجتماعية كانت من جهة أو تحليل نفسية، التي تقترح لفهم البنى الرمزية وتكوينها، تنهج في الغالب نهجا غيبيا ضيقا، فيحاول البعض جعل دوافع الرموز مقتصرة على مجموعة عوامل خارجة عن الإدراك (...) بينما يعتمد البعض الآخر على الغرائز أو على ما هو أسوأ من ذلك، أي الرقابة والكبت" [٨]. أما مقاربة "جلبير دوران" للتمثيل، والتي يعتمد فيها على الأنثروبولوجيا، فتأخذ بالتفاعل والتبادل الدائم الذي يوجد على مستوى المتخيل بين الغرائز الذاتية والتمثيلية، وبين

والحضاري من جهة والمستعمر والعدو من جهة ثانية. [٤] انطلاقا من هذا التمييز يستخلص نادر كاظم بأن "الأسود" هو من بين الآخرين المتعددين والمتنوعين الذين عرفتهم الثقافة العربية وقدمت حولهم تمثيلات مختلفة في العصر الوسيط. وإذا كان من ملمح يميز هؤلاء الآخرين عن الأسود، فيتمثل في كون هذا الأخير قد تراكمت حوله تمثيلات ضخمة وقدمت له صور نمطية متعددة "تتحدث عن حيوانيته

وشهوانيته المفرطة، وامتدادها بقوة عموديا باستحكامها طوال قرون مديدة، وأفقيا على حقول معرفية متعددة" [٥]. وإذا ما تأمل المرء في شبكة المعارف التي استندت إليها الثقافة العربية خلال العصر الوسيط لتركيب الصورة حول آخرها الأسود قد يحصل له الانطباع بأنها صورة لا يعوزها المنطق ولا تختلف كثيرا عن الواقع الحقيقي لموضوع التمثيل، بيد أن الأمر جد مختلف في تصور قارئ عارف بما تكتنزه الثقافة من تحيزات. وعلى هذا النحو يرى نادر كاظم بأن إعادة الفهم بهذا التمثيل والكشف عن مظاهر التناقض فيه "يستلزم فحص طبيعة عملية التمثيل هذه بالرجوع إلى تاريخ تكونها ومحدداتها، وباستكشاف المرجعيات والأنساق التي كانت تحكم هذه العملية وتوجهها بصورة

لا شعورية، بمعنى أنها تفرض نفسها على الأفراد والجماعات دون أن تمر بوعيه الفاحص والنقدي بالضرورة" [٦].

### التصورات والمفاهيم

تنهض هذه الدراسة على أساس ثلاثة مفاهيم مركزية، هي: التمثيل والمتخيل والآخر. وهذه المفاهيم ليست مفصولة عن بعضها البعض إلا لدواع إجرائية. فهي متداخلة ومترابطة، وإن كانت تنطوي على صعوبات كثيرة قد ينزلق معها التحليل إلى الذاتية والانحياز. وهو أمر بدا المؤلف واعيا بحدوده حينما تمكن من تقديم استثمار ملائم لهذه المفاهيم مكنه من الإمساك بموضوعه، والاقتراب من الأنساق التي يتدثر بها نتيجة عوامل وسياقات محددة.

يعتبر المؤلف، في هذه الدراسة، المتخيل من أهم المفاهيم



وثقافيا ولغويا وحضاريا، من أجل الهيمنة عليهم وإخضاعهم ومنهم السود والزنج [١٢]. وقد تحقق هذا كله بحسب الباحث "في سياق الغلبة الحضارية والسياسية التي تمتعت بها الحضارة العربية الإسلامية طوال القرون الهجرية الخمسة الأولى. وفي سياق هذه الغلبة ترعرع ما يسميه نادر كاظم خطاب الإستفراق (Africanism) العربي. أي ذلك التمثيل العربي للسودان والاهتمام المحموم بالتعرف على أجناس السودان والزنج الأفارقة وثقافتهم المتنوعة، وذلك على غرار الاستشراق في معرفته بالشرق" [١٣].

### النص بوصفه حادثة ثقافية: القابلية للقراءة

#### والتأويل

إن هذا التصور النظري الذي عمل الناقد نادر كاظم على تشييده هو الذي أملى عليه مواجهة سؤال معقد يتعلق بكيفية قراءة الإنتاجات الثقافية ومن ضمنها الأدب. وهذا سؤال قديم / جديد يعيد إلى الواجهة مسألة تحديد الأدب ومفهومه. أي معرفة الشروط والمقومات التي تتيح إدراج نصوص بعينها ضمن الأدب وتنفي هذه الصفة عن نصوص أخرى. وتعد محاولة أرسطو في نظريته حول المحاكاة من أقدم المبادرات التي تقصدت إلى الإمساك بمفهوم الأدب وتمييزه عن غيره حينما ميز بين خطاب الشعر من جهة وخطاب التاريخ من جهة أخرى. لكن هذا التمييز، كما يقول لنا نادر كاظم، لم يكن نهائيا بل ظلت العلاقة بين الأدب والإنتاجان الثقافية معرضة للاختراقات والتغيرات. [١٤]

يلاحظ نادر كاظم أن مفهوم الأدب في الثقافة العربية الكلاسيكية تميز بالشمولية والاتساع. إذ اندرجت ضمنه الكثير من النصوص والإنتاجات الثقافية المختلفة التي لا يجمع بينها سوى اللغة بوصفها مادتها الأولى. ومن هذه النصوص يمكن الإشارة إلى مقدمة بن خلدون والأغاني وعيون الأخبار والإمتاع والمؤانسة ومروج الذهب ورسائل إخوان الصفا وكشاف الزمخشري.. إلخ. لكن هذا المفهوم الذي استمر طويلا لم يلبث في العصر الحديث أن بدأ في الانحسار والتواري لصالح مفهوم جديد وضيق يرتكز على معايير ومقومات مغايرة مثل التخييل والإثارة الجمالية، حينما بدأت الثقافة العربية تتعرف على الثقافة الغربية ومناهجها النقدية. وكان المستشرقون أول من اصطدم بهذا الإشكال في دراساتهم حول الأدب العربي. فمنهم من تشبث بالمفهوم القديم للأدب مثل "كارل بروكلمان" في تأريخه للأدب العربي ومنهم من أثر الأخذ بالمفهوم الجديد المنبثق عن الحركة الرومانسية مثل "بلاشير" و"أندري مايكل".

العوامل الموضوعية الصادرة عن المحيط الكوني الاجتماعي [٩]. وانطلاقا من هذا التحديد الأنثروبولوجي الواسع يتعين التخييل ذاكرة للجماعة وخزانا هائلا للرموز والصور والموضوعات والمرويات والخطابات والقيم التي هي بمثابة الإطار المرجعي لهوية المجتمع. وهو يتشكل انطلاقا من عملية تدعى التمثيل.

لقد أظهرت دراسات ميشيل فوكو الطابع المستعصي والمركب للتمثيل بوصفه آلية من آليات الهيمنة والإخضاع والضبط وإعادة إنتاج السلطة لنفسها. وكما تلجأ السلطة إلى التمثيل من أجل الإخضاع والضبط والتعبير عن الغلبة، تلجأ الثقافة كذلك إلى تمثيل الآخرين من أجل ضمان سطوتها وسيطرتها عليهم. بهذا المعنى، يرتبط انتشار التمثيل ورواجه بقوة مع قوة الحضارة وازدهارها. فعندما كانت الحضارة العربية الإسلامية في ماضيها قوية تمتلك عناصر الغلبة العسكرية والثقافية اتسع نطاق تمثيلها للآخرين ومنهم السودان. وقد اعتمدت في ذلك على مدونة ضخمة من كتب الرحالة والمنجمين والمؤرخين والرواة والشعراء وغيرهم من أجل إثبات الصورة التي وضعتها لآخرها وترسيخها. [١٥] وعلى هذا الأساس فالثقافة تكون قادرة على التمثيل حين تتوافر لها مقومات الغلبة من قوة وسلطة وهيمنة، أما حين تفقد تلك الأسباب فإنها تضحي غير قادرة على التمثيل. وينطبق هذا الاستنتاج على حاضر الثقافة الغربية حيث تتواطأ القوة مع المعرفة من أجل الهيمنة على الآخرين وإخضاعهم وحكمهم. وهذا التواطؤ هو في الواقع سلوك همجي وغير مقبول كما أبرز ذلك الناقد الثقافى "إدوارد سعيد".

استنادا إلى هذا الفهم يبدو التمثيل متقاطعا مع التخييل من حيث إنه ينطوي أيضا على عنصرين: عنصر مكوّن وعنصر مكوّن. فهو - أي التمثيل - من جهة وسيلة للتعبير عن القوة والغلبة والسطوة والكشف عن الهوية، وهو من جهة أخرى وسيلة لتثبيت هذه القوة وإخضاع الآخرين بها والهيمنة عليهم. [١٦] ومن هذا المنظور يبدو تمثيل الآخرين عملية غير بريئة، وإنما هو فعل مسكون برغبة كبيرة في التعرف على عليهم من أجل الهيمنة عليهم وإخضاعهم. وعندما تتوافر هذه التمثيلات وتكثر فإنها تتحول إلى مؤسسة للإخضاع والهيمنة والسطوة كما هو الحال بالنسبة للاستشراق الحديث. وكما أنتج الغرب طبقا هائلا من الأبحاث والدراسات والمعرفة حول الشرق لتسهيل السطوة عليه، فإن الحضارة الإسلامية في العصر الوسيط أنتجت هي الأخرى ركاما هائلا من التمثيلات حول الآخرين المختلفين دينيا



والأحداث تقع في عالم الواقع، فظاهرة كالرق مثلا يمكن أن تكون ممكنة لا بفضل الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فحسب، وإنما كذلك بفضل إسهام النصوص وبلاغة الخطاب الثقيل والأدبي، كما أنها قد تتحول إلى ظاهرة عنصرية خبيثة، ومن ثم مستحيلة بفعل بلاغة الخطاب تلك". [١٧]

### في تأويل التمثيل الثقافي التخيلي

#### أ- التمثيل السردي

يمثل اللون الأسود معضلة أساسية بالنسبة لأبطال السير الشعبية التي يحللها الناقد نادر كاظم في هذا الكتاب. وهي سيرة بني هلال وسيرة الأميرة ذات الهمّة وسيرة عنتره وسيرة سيف بن ذي يزن، فضلا عن حكايات من ألف ليلة وليلة. وإذا كان الرواة في هذه الأعمال السيرية يختلفون فيما يتعلق بطبيعة الدور المسنود إلى أبطالهم السود والرحلة التي يقطعونها دفاعا عن شرفهم وكرامتهم، فإن ما يجمع بين المواد الحكائية التي يروونها هو وعيهم بالتصورات النمطية المخزونة في المتخيل العربي حول أخريه ومنهم السودان. لذا تختلف هذه المرويات في ما بينها في الشكل الذي تواجه به هذه الصور وتعمل على تقويض قوتها التمثيلية. وإذا كانت سيرة بني هلال جعلت من سواد بطلها بركات قضية عابرة لا تطمح من خلالها إلى مجابهة النسق التخيلي الثقيل عن السود، بقدر ما تطمح من خلالها إلى خلق العقبات التي تسمح باتساع مجال الحكاية وتشعبه وانفتاحه على مسارات جديدة، فإن سيرة الأميرة ذات الهمّة التي كان بطلها عبد الوهاب "أسود عميق السواد كأنه من أولاد النوبة" [١٨] كانت من أقوى النصوص المروية التي طرحت مسألة السود كآخرين في الثقافة العربية الإسلامية. ومن خلال التحليل الشيق الذي يقدمه المؤلف لمختلف انعطافات حكاية عبد الوهاب وأمه ذات الهمّة مع الأب الذي تبرأ منه ذ، وكذلك المقارنات التي يستحضر بها نصوصا أخرى مشابهة من ألف ليلة وليلة، يتبين أن سواد عبد الوهاب في هذه السيرة لم يكن كسواد بركات في السيرة الهلالية رغم أن كليهما ولد من أبوين أبيضين وتسبب في أزمة داخل القبيلة بسبب هذا السواد الذي فسر على أنه خيانة ذ. فما يمنح لهذه السيرة نوعا من التميز والفرادة في هذا الجانب، هو أن اتجاه راويها نحو أن يكون البطل أسود اللون لم يكن حيلة تقنية تستدعيها مقتضيات البناء السردى، وإنما كان تعبيرا واضحا عن ذلك الوعي الذي يجعل من هذا السواد محركا أساسيا وخفيا لمسار حركة الأخيرة، [١٩] ومن ثم طرح قضية السودان

وإذا كان المتتبع للحركة النقدية الحديثة لا يمكن إلا أن يقف على ذلك التذبذب في مفهوم الأدب والوعي بحدوده، فإن التصور الذي بدأ يسود في أوساط النقد في هذه الفترة هو ذلك الذي يحصر مفهوم الأدب ضمن خانة الإنتاجات ذات الطابع التخيلي. وهو المفهوم الذي اغتنى بالأبحاث التي قدمها الشكلاونيون الروس والبنويون والشعريون كما استفاد من الإلحاح على فصل الأدب عن غيره من الإنتاجات الأخرى، وعن كل السياقات سياسية كانت أم ثقافية أم اجتماعية بالدعوة إلى الاهتمام في المقام الأول بالأدبية؛ أي ما يجعل من عمل ما نصا أدبيا. ويرى نادر كاظم أن هذا المفهوم الحديث للأدب بدأ يتعرض للاهتزاز والتقويض منذ السبعينيات مع أول حركة مثلت اعتراضا على البنيوية وهي التفكيكية، التي قربت بين الجمالي وغير الجمالي، بين الأدبي والثقافي. وهذا المجهود سوف يتعمق بقوة من خلال نظريات معاصرة أخذت على عاتقها تجديد النظر في طبيعة النص عبر تجاوز المفاهيم الانغلاقية للدراسة الأدبية الحديثة. ومن هذه النظريات: التاريخانية الجديدة والنقد الثقيل والدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية وما بعد الحداثة والنسوية ودراسات الجنوسة. وهي مشروعات نقدية ترقى بالنقد إلى مستوى الاهتمام بمجال ما وراء الأدبية. [١٥] وهذا المجال الجديد هو الذي تركز للبحث فيه نقاد ودارسون يلعبون دورا كبيرا في التحولات التي تشهدها النظرية المعاصرة؛ مثل فنسنست ليتش وستيفن غرينبلات ولينيرشيا وهابيدن وايت وجونatan كوتر وهومي بابا... إلخ، حيث الأدب يستعيد كل أبعاده النفسية وارتباطاته المبررة والمشروعة بالخطابات والسياقات والأحداث والممارسات المختلفة. وعوض الحديث عن الأدبية، سيعمد هؤلاء النقاد إلى الحديث عن الخطاب الذي لا يؤخذ بوصفه وسيطا تمثيلا سلبيا وإنما باعتباره فعلا من أفعال القوة. وبهذا المعنى فهو يتداخل مع الأنظمة والأنساق التي تحيط به مثل العلم والتكنولوجيا والسياسة والجماليات والأساليب والأخلاق والقوة العسكرية والقانون ومع تمثيلات مؤسساتية، كما يتداخل مع أنظمة العقل وصور الثقافة ومؤسساتها، ومتجسد في لغات الأمة. [١٦] استنادا إلى هذا الفهم يقرأ نادر كاظم كتابات متنوعة تنتمي إلى حقول معرفية متعددة، مميّزا بين التمثيل الثقيل غير التخيلي والتمثيل الثقيل التخيلي ويضم الكتاب الأدبية محصورة في نوعين هما: السرد والشعر. يقول موضحا استراتيجية القراءة التي ينهجها: "سوف نقرأ النصوص الأساسية التي شكلت التمثيل السردى والشعري، وذلك بوصفها أحداثا ثقافية، لأنها وببساطة، تجعل الأشياء

فالجمالية هي أخطر الوسائل لتمرير الأنساق والتستر عليها كما قال بذلك عبد الله الغدامي [٢٣] لهذا نجد نادر كاظم ينبه إلى عدم التعامل باستخفاف مع ما يقوله الشعر لأنه "ليس مجرد لعب بالخيال أو مجرد تعبير عن نزوات عابرة في نفوس أصحابه، بل هو سجل القوم الثقيل وديوانهم وعلمهم الذي ليس لديهم علم سواه" [٢٤].

وإذا كانت أغلب الثقافات تسعى إلى الهيمنة على الآخر إما باللجوء إلى ممارسة العنف المادي باستخدام قوة اليد أو السلاح، أو إلى ممارسة العنف رمزي ملطف إيديولوجيا. فإن الثقافة العربية الإسلامية مارست على الأسود بوصفه آخر العنف المادي إما بضربه واستعباده والعنف الرمزي، في حالة الشعر، باستحضاره كطرف في التشبيه الشعري أو كموضوع للهاء المقذع المباشر والصريح. في هذا السياق يتتبع الباحث صورة السودان كما جرى استحضارها في أشعار الكثير من الشعراء كدعبل الغزاعي وأبي هلال العسكري والأعشى وأبي نواس وابن المعتز وابن الرومي وأبي العلاء المعري والمتنبي وغيرهم. وكل هؤلاء الشعراء يميلون إلى شعرنة الأسود الزنجي بتحويله إلى موضوع شعري يتم استحضاره بالتشبيه مثلما يستحضر الجمل والناقة والبقر والحرر الوحشية والطلل والخمرة والبساتين والصحاري وغيرها من الموضوعات. وما يلفت الانتباه في طبيعة الصورة التي قدمتها الثقافة العربية الإسلامية عن الأسود هو قيامها على الجمع بين القبح والتجميل، وهي تلتقي في ذلك مع الكثير من الثقافات التي قدمت مثل هذه الصور عن آخريها في مراحل قوتها، كموقف الغزاة الإسبان من الهنود الأمريكيين وموقف الغرب الاستشراقي والاستعماري من الشرق وموقف اليابان الاستعماري من كوريا. ويستخلص نادر كاظم، عبر إصغاء جيد للنصوص، أنه في الوقت الذي يحضر الإنسان الأسود في تمثيل سلبي كموضوع للنبد والاستنقاص والتحقير، فإن هذا التمثيل يغيب في حالة المرأة السوداء، إذ تستحضر كموضوع للاشتهاء وللرغبة.

ولم يكن هذا التمثيل للآخر الأسود بمنأى عن الرد والمقاومة. إن كل هيمنة كما أبرز ذلك إدوارد سعيد تحمل في طياتها عناصر مقاومتها والتصدي لها. ولذا فقد كان شعر السودان هو الرد العملي على هذا الاحتكار للتمثيل من طرف الثقافة العربية الإسلامية. ورغم قوة التواريخ التي شيدتها هذه الثقافة والهويات الجديدة التي قامت بإعادة تشكيلها، فإن كل ذلك لم يحل دون رغبة الشعراء السودان في استعادة حقهم في الكلام وفي تمثيل الذات. وقد اختلف هؤلاء الشعراء في طبيعة

طرحا حقيقيا وجادا. ولذا اختلف النسان في تقديرهما لمعايير النجاة. فإذا كانت السيرة الهلالية تحصرها في أن يكون المرء عربيا صحيحا وهالليا فارسا شجاعا [٢٥]، فإن سيرة الأميرة ذات الهمّة تقرر معيار النجاة بأن يكون المرء مسلما مجاهدا مدافعا عن بيضة الإسلام. وهذا ما مكنها من طرح رؤية أكثر تسامحا وخلق مجتمع متسامح مع المختلفين عنه في اللون ومحكوم بمعايير إسلامية تقوم أساسا على مبدأ عدم التمييز على أساس اللون. وهي الحجة التي تمسكت بها ذات الهمّة ضد من شكوا في أمرها واتهموها بالخيانة. والسيرة بذلك تتقصد إلى إنكار النظرة الدونية للسودان ورفض التمثيلات الانتقاصية التي اختزنها التخيل العربي عنهم، وذلك من خلال الحجج الإسلامية والكلامية. [٢٦]

يقف الأستاذ نادر كاظم على قضية بالغة الأهمية في سياق المقارنة التي يقدمها بين هذه السير من حيث تفاوت درجة الإحساس بصدمة الولادة بين أبطالها. وهذا التفاوت ستترتب عليه أنساق كثيرة لا يتجلى أثرها في البعد الجمالي المميز لهذه السير وحسب، وإنما يتجلى كذلك في الخطابات الثقافية التي تختزنها والبياضات التي تتدثر بها. فإذا كانت ولادة بركات وعبد الوهاب في السيرتين السابقتين شكلت صدمة للقبيلة والمجتمع الذي كان ينتظر ولادتهما، فإن ولادة عنتره وسيف بن ذي يزن لم تؤدّ إلى صدمة الأبوين لأنهما كانا يتوقعان ولادتهما على ذلك اللون. وإن ما حقق الصدمة للولدين هو كون عنتره ولد من أب لا يرغب في الاعتراف ببنوته فيما ولد سيف من أم تسعى من أجل قتله. [٢٧] وبهذا المعنى، لم تكن معضلة عنتره في اللون الأسود وإنما في كونه عبدا معلول النسب. وهذا ما سيجعل مجال الآخرة عنده منفتحا على آخرين كثيرين: عدو قبلي وعدو قومي وعدو ديني. فيما سينحصر مجال الآخرة عند سيف بن ذي يزن في آخر مفرد هو الآخر الحبشي.

#### ب : الشعر : التمثيل والتمثيل المضاد

إذا كانت أشكال التمثيل الثقافي الأخرى تتظاهر بموضوعيتها فيما يتعلق بالصورة التي تقدمها عن الآخر، وتحاول الإيهام بالحقيقة وتقنع بصدقيتها، فإن التمثيل الثقافي التخيلي: السرد والشعري ينطوي على خطورة أكثر منها بكثير، ذلك أنه يتظاهر بالكذب ويمعن في الاحتماء بالتخيل في تصوير الحق بصورة الباطل والباطل بصورة الحق. ولأن الشعر يندرج ضمن هذه الأشكال التمثيلية، بل هو أقواها تأثيرا بالنظر إلى الاستراتيجيات التي يتوسل بها في التعبير عن مضامينه ودلالاته، تسعى كل ثقافة إلى احتكاره وامتلاكه.

جديدة ومغايرة تسعى هذه الدراسة إلى ربطها بالنقد والدراسة الأدبية تتمثل في إعادة النظر أولاً في المفهوم الضيق للأدب وذلك بتفكيكه على كل الممارسات النصية الأخرى التي تتحاور وتتفاعل معه، وتوجيه الدرس النقدي ثانياً وجهة جديدة وملتزمة، قوامها الصمود والمقاومة في وجه التحيزات الثقافية التي تداخل الثقافة وتؤجج الصراع بين الهويات والجماعات. وإذا كان الكتاب يقف بالتحليل على الكثير من الصور الانتقاصية حول الآخر الأسود التي لم يتمكن المتخيل الثقافي العربي من التخلص منها رغم ما انطوى عليه الخطاب الإسلامي من دعوة صريحة إلى الاهتمام بالإنسان الذي كرمه الله بغض النظر عن لونه أو جنسه أو أصله، فإن الغاية التي يتقصد إليها المؤلف من وراء كل ذلك لا يمكن تفسيرها كتعبير عن الرغبة في جلد الذات أو إدانتها، بل هي مساهمة في النقد الذاتي المتعدد الأبعاد، إذ حينما يتعرف على أنساق الثقافة وما تخبئه النصوص من قيم وأنساق، فهو يؤسس لانطلاقة جديدة تستكشف الآخر لا لتكون وبالا عليه وإنما تتعرف عليه من أجل مزيد من الاقتراب والتفاعل بدلا من الشقاق والتنافر.

#### الهوامش :

[1] - يرى تيري إيجلتون أنه إذا أراد المرء أن يحدد تاريخاً لبدائيات التحول الذي لحق بالنظرية الأدبية في هذا القرن، فإن أفضل اختيار يقع عليه هو العام ١٩١٧، ذلك العام الذي نشر فيه الشكلاي الروسي فيكتور شكوفسكي مقالته الرائدة: الفن كصنعة. انظر: تيري إيجلتون: نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا ٢٠٠٦، ص: ٥.

[2] - Lucien Goldman, Le dieu caché, Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Editions Gallimard, paris 1959, page 17

[3] - يشير مفهوم السرديات إلى تلك النظرية العلمية التي عنيت بدراسة الخطاب السردية، وسعت إلى فهم القوانين التي تحكم اشتغال آلياته، مشيدة بذلك مفاهيمها وأدواتها ولغتها الوصفية الخاصة، حيث استفادت من التطورات العلمية الكبيرة التي حصلت في حقل اللسانيات، وهذه النظرية تبلورت في فرنسا خلال الستينيات من القرن الماضي، غير أن مفهومها للسرد بدأ خلال السبعينيات يشهد تصدعا عميقا من قبل مؤسسيها خاصة بارت وتودوروف وجيرار جونيت، فاسحا المجال أمام رؤية للنص الأدبي أكثر انفتاحا على سياقاته اللغوية والثقافية. ورغم ذلك لم تسلم السرديات من النقد الشديد الذي طالها إذ ثمة من تحدث عن نهايتها ك فان دين هوفل أو نعتها بالكلاسيكية ك جون ماري شايفر. انظر في هذا السياق بحثنا بعنوان: السرديات أو تحولات الوعي بالخطاب الأدبي، مجلة الدراسات الثقافية ثقافات، جامعة البحرين، كلية الآداب، العدد ٢١، ٢٠٠٨، ص ١٠٦ وما بعدها. وانظر كذلك:

Raphael Baroni, La Tension Narrative Suspense.-

التمثيل الذي قدموه حول الذات والآخر. فهناك طائفة من الشعراء السودانيين لم تستطع التخلص من قوة الثقافة التي انضوا تحتها. فرغم الجروح التي كانوا يحملونها في دواخلهم فإنهم كانوا ميالين في أشعارهم إلى التخفيف عن سوادهم بكل الوسائل. ولذا أصبح شعرهم جزءاً لا يتجزأ من الأدب العربي. ومن هؤلاء الشعراء: عنتره ونصيب وأبودلامته. ومن خلال التحليل الذي يقدمه الناقد نادر كاظم لشعرية هؤلاء الشعراء يتبين أنهم لم يتمكنوا من التخلص من قوة التمثيل الذي قدمته الثقافة العربية عنهم. لذلك لم يصلوا إلى تلك الدرجة من المواجهة والصدام مع هذه الثقافة، بل لجأوا إلى التخفيف من سوادهم كل بطريقته الخاصة: عنتره من خلال فروسيته ونصيب من خلال التقرب من الخلفاء والإفراط في مدحهم.

أما الطائفة الثانية فقد تميز تمثيلها بالتطرف والنفور من الصورة المقدمة عنهم في الثقافة العربية. فقد "رفض هذا الفريق تمثيل هذه الثقافة، بل جابهه بتمثيل مضاد ينطوي في داخله على رغبة في الانتقام من الهيمنة الثقافية التي مارسها هذا التمثيل عليه وعلى ثقافته. لقد رفض هؤلاء عمليات تمثيل الثقافة لهم، ومحاولاتها من أجل إخضاعهم، وأصروا على تمثيل أنفسهم وثقافتهم بأنفسهم". [٢٥] لذلك لم يصل من شعرهم إلا القليل، بل إن ما وصل منه لم يسلم من الرقابة الثقافية، فجاء مبتورا أو مشدبا أو محشوا بكثير من الوضع والنحل. ومن أبرز ممثلي هذه الطائفة: سحيم عبد بني الحسحاس، والحيقطان، وسنيح بن رباح، وعكيم الحبشي. لقد انبرى هؤلاء الشعراء إلى الرد على ذلك التحريك الذي قدمته الثقافة العربية لتاريخ العلاقة بين السودان والعرب - وهو تحريك بطولي يرفع من شأن العربي وينقص من شأن الأسود - بتحريك هجائي ينتصر للأسود ويسخر من تاريخ العربي الذي رمي بالقصور والنقص والضعف والعيب.

حاولنا في هذه القراءة أن نقرب من أهم القضايا التي تناولها نادر كاظم في كتابه: تمثيلات الآخر، ورغم ذلك فإننا نشعر بأن هذه القراءة لن تستطيع أن توفّر هذا المؤلف الغني والهام كل حقه من البحث والاستقصاء، نظرا لتشعب المحاور التي يسائلها وتنوع الموارد التي ينهل منها فضلا عن دقة المعالجة التي ينجزها بكل أناة وصبر. وبالنظر إلى المقترحات النظرية التي تمثلها المؤلف في دراسته لنمطي التمثيل في الثقافة العربية: نمط التمثيل الثقيل غير التخيلي ونمط التمثيل الثقيل التخيلي الأدبي، وهي مقترحات جديدة يفتح فيها على الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، يتبين أن ثمة رسالة

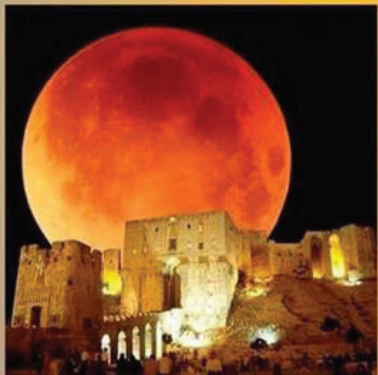


- [١١] - المرجع نفسه ، ص: ٤٣.
- [١٢] - المرجع نفسه ، ص: ٤٤-٤٥.
- [١٣] - المرجع نفسه ، ص: ٤٥.
- [١٤] - المرجع نفسه ، ص: ٢٨٨.
- [١٥] - المرجع نفسه ، ص: ٢٩٣.
- [١٦] - المرجع نفسه ، ص: ٢٩٧.
- [١٧] - المرجع نفسه ، ص: ٣٠١.
- [١٨] - من السيرة ، نقلا عن نادر كاظم ، م ، ص: ٣٢٩.
- [١٩] - تمثيلات الآخر ، م ، ص: ٣٣٢.
- [٢٠] - المرجع نفسه ، ص: ٣٣٦.
- [٢١] - المرجع نفسه ، ص: ٣٣٦.
- [٢٢] - المرجع نفسه ، ص: ٣٤٩.
- [٢٣] - عبد الله الغضامي : النقد الثقافى ، ص: ٦٨.
- [٢٤] - تمثيلات الآخر ، م ، ص: ٤٣٣.
- [٢٥] - تمثيلات الآخر ، م ، ص: ٥٠١-٥٠٢.
- Curiosité et surprise, Editions du seuil, Collection poétique, Paris 2007, 17
- P.V.D HOVEL: Parole, Mot, Silence, Pour une poétique de l'énonciation, Edition, José corti, paris 1985
- [٤] - نادر كاظم : تمثيلات الآخر . صورة السود في المتخيل العربي الوسيط ، الطبعة الأولى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - وزارة الثقافة ، البحرين ، ٢٠٠٤ ، ص: ١٥.
- [٥] - المرجع نفسه ، ص: ١٥.
- [٦] - المرجع نفسه ، ص: ١٦.
- [٧] - من بين أعمال جليبير دوران التي يذكرها نادر كاظم كتاباه : البنيات الأنثروبولوجية للمتخيل، والخيال الرمزي. والكتاب الأول ترجمه إلى العربية مصباح الصمد بعنوان مختلف، أما الثاني فقد ترجمه علي المصري . انظر : تمثيلات الآخر ، م ، ص: ٣٨.
- [٨] - جليبير دوران ، نقلا عن نادر كاظم ، م ، ص: ٣٨.
- [٩] - تمثيلات الآخر ، م ، ص: ٣٨.
- [١٠] - المرجع نفسه ، ص: ٤١.

## صدر حديثا

**عبد الحنان شيخ كيلو**

**دمع ودم**




عبد الحنان شيخ كيلو

رقم ٢٢

الجمعية للنشر والتوزيع

**عبد الحنان شيخ كيلو**



عبد الحنان شيخ كيلو

رقم ٢٢

الجمعية للنشر والتوزيع

ISBN: 978-9938-969-95-9

العدد ١٢ حت

## الشعريات في مرايا النقد العربي -وقفه مع منظور حميد حماموشي-

د. محمد سيف الإسلام بوفلاقة  
كلية الآداب، جامعة عنابة، الجزائر

أضحى البحث في الشعريات وصلتها بتحليل الخطاب، يستحوذ على اهتمامات عدد غير قليل من دارسي النقد، واللغة، والأدب، حيث عرفت الدراسات، والبحوث المتعلقة بالشعريات تطوراً ملحوظاً، بل إن الأبحاث التي ركزت على إشكالات الشعريات، وقضاياها المعرفية في الوطن العربي، شكلت مؤخراً حركية نقدية أثرت في فعالية الحركة النقدية العربية.

إن مصطلح (الشعرية)، أو (الشعريات) يحيلنا على تعريفات متنوعة، فقد وُضعت «تعريفات كثيرة لمفهوم الشعرية (poétique)، نظراً لاختلاف الاتجاهات، والمدارس الأدبية، والنقدية، وذلك باختلاف المشارب الثقافية، والمعرفية، والفلسفية. ويعتبر فن الشعر لأرسطو، في عرف الدارسين، أقدم مصدر تناول هذا الموضوع، إذ ارتبطت الشعرية عنده بمفهوم المحاكاة. ومع الأبحاث النقدية للشكلايين الروس انصرفت الشعرية إلى دراسة الأدب من الداخل، واهتمت بمعرفة آليات اشتغال النص الأدبي، وذلك انطلاقاً من قوانين عامة تتحكم في خلق أي أثر أدبي.

البلاغي النحوي المتفنن عبد القاهر الجرجاني في نظريته الرائدة عن (النظم)، ثم جاء من بعده الناقد المتفلسف حازم القرطاجني الذي بسط القضية من أفق أوسع، وكسر ذلك القيد الحديدي الذي وضعه قدامة بن جعفر في تعريف الشعر، وربطه بالوزن والقافية، لقد حاول حازم أن يبحث عن العوامل الكامنة في بنية اللغة الشعرية التي تجعل القول شعرياً، فأضاف مفهوم (التخييل) مفيداً من جهود الفلاسفة النقاد، مثل: ابن سينا، والفارابي، وابن رشد... (٣).

في كتاب: «آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث-مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون-»، يقدم الناقد المغربي الدكتور حميد حماموشي، دراسة شائقة، وجادة، أبرز من خلالها جملة من الرؤى العميقة التي تتصل بمفهوم (الشعرية)، فهو ينبه منذ البداية إلى أن البحث في مفهوم «الشعرية» قد يبدو أمراً ميسوراً، إذ الظاهر أن هذا المفهوم قد قُتل درساً، وقُضي منه الوطر عند كثير من نقاد الأدب، فالباحث سيجد لا محالة مقالات متنوعة في الموضوع، وكتباً هنا وهناك تناقش المفهوم وتفتن في عرض أصوله، وامتداداته، أو طرائق اشتغاله. وقد يسارع البعض عندما يُسأل: ما الشعرية؟ إلى القول إنها علم الأدب، أو قوانين الخطاب الأدبي، أو إنها نظرية عامة للأشكال الأدبية.

ولكن عند التعمق في البحث في هذا المفهوم، سيبدو أن الظاهر غير الباطن، وأن الرائي غير السامع، إذ البحث في قوانين الخطاب الأدبي من السهل الممتنع، فأن تسمع به أهون من أن تراه، أو تكابد عناء البحث فيه، فالأدب كائن متجدد يفرض دائماً تجدد قوانينه وتحيينها، مما يجعل تفسير تلك القوانين في كل مرحلة أدبية، أو في كل جنس أدبي، أمراً بالغ الصعوبة، وبعيد المنال» (٤).

### مفهوم الشعرية بين زئبقية النص وتعليل الجمال الأدبي

في الباب الأول الذي وسمه الباحث بـ «مفهوم الشعرية بين زئبقية النص وتعليل الجمال الأدبي»، وظف الدكتور حميد حماموشي منهجاً تاريخياً اعتمد فيه على نقد النقد، وقد حاول فيه أن يتتبع أهم المحاولات النقدية قديمها، وحديثها، والتي كانت تعمل بوعي، أو بغير وعي، على تأسيس علم للأدب، وقد انطلق الباحث من تقديم مفهوم بسيط للشعرية، حيث ذكر أنه يقصد بها (الشعرية) القانون الذي يبحث في الآليات التي تجعل من عمل ما عملاً أدبياً، أي أن الشعرية نظرية تسعى إلى تأسيس علم الأدب، وفي مبحث خاص عن «الشعرية عند كمال أبو ديب»، ركز على جوهر الشعرية عنده، حيث يذهب

إنها- أي الشعرية- محاولة لتقديم نظرية عامة للنصوص الأدبية عبر تأسيس علم للأدب، والشعر خاصة، ونجد بين ثنايا الدراسات المهمة بهذا الموضوع تسميات عديدة مثل: شعرية أرسطو، التماثل عند ياكبسون، الانزياح عند ج. كهن، نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، الأقاويل الشعرية عند حازم القرطاجني، والسجل ماسي، والفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب...)

ويبدو أن هذه النظريات الشعرية جميعها، رغم الفوارق التي يمكن أن تبدو بينها في دراسة الخطاب الشعري، تتفق على أن موضوع الشعرية هو لغة النص الأدبي، تلك اللغة التي تبني الأثر الإبداعي صوتاً، ووزناً، وقافية، ومعجماً، وتركيباً، و صورة... لتجعل هذه العناصر عبارة عن شبكة من العلاقات المتواشجة فيما بينها، في بنية كلية تصنع شعرية هذا الإبداع، وأدبيته، مع الإشارة إلى أن هذا الإبداع لا يمكن، بأي حال من الأحوال، عزله عن سياقه الخاص، والعام» (١).

وإذا ركزنا الاهتمام على الشعرية العربية، فإننا نلفي أن أول مباشرة نقدية للنص الشعري القديم تمت مع ابن سلام (الجمحي) (ت: ٢٣١هـ) في كتابه طبقات فحول الشعراء، والذي حدده في هدفين اثنين:

- ١- تشذيب جنس الشعر.
  - ٢- تخلص الخطاب النقدي من فوضى الأحكام المتناثرة.
- إن إنكار ابن سلام للشعر الموضوع من قبل إسحاق بن سيار، يعود إلى موازنة نصية غابت عنا تفاصيلها، بين الشعر الصحيح، والشعر الموضوع/المنتحل. هذه الموازنة التي حكمت على بنائه بالضعف، وقلته الطلاوة. هكذا يكون الركाम الشعري المترسخ في ذهن الناقد، قد حدد مقاييس مضبوطة لفصل الأصيل عن الدخيل. من ثم، فإن التشذيب حقق هدفين مزدوجين:

- أولاً: صيانة هوية بنية النص الشعري القديم من خلال التراكيمات الشعرية المتوارثة.

- ثانياً: صيانة التاريخ بالنقد، الذي يفصل بين الشعر الصحيح، والمفتعل» (٢).

ومن يسعى إلى تقديم رؤى دقيقة عن مفهوم (الشعرية) في التراث التليد، فإنه يكتشف أن هذا المفهوم «لم يغب عن أذهان النقاد منذ أرسطو، فقد تساءلوا ما الذي يجعل الشعر شعراً، والأدب أدباً، وما هي الخصائص النوعية القارة في بنية الأدب التي تجعله يرقى فوق مستوى الكلام العادي.

ولقد حظيت الدراسات العربية بنصيب وافر من هذه القضية على يد عدد من كبار النقاد العرب، وعلى رأسهم

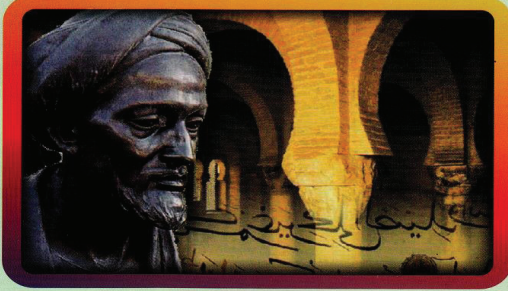


## آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث

مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون (٦٣ هـ)

الدكتور  
حميد حماموشي  
أستاذ مبرز في اللغة العربية  
أقسام التقني العالي  
طنجة- المغرب

تقديم الدكتور  
أحمد العلوي العبدلوي  
أستاذ النقد القديم  
جامعة سيدي محمد بن عبد الله  
نمايس- فاس



الشعر على حساب النثر.

### مفهوم الشعرية في النقد الغربي:

عني الدكتور حميد حماموشي في القسم الثاني من هذا الباب برصد مفهوم الشعرية في النقد الغربي ، حيث استهل هذا القسم بالتوقف مع منظور أرسطو، الذي يذهب إلى أن الشعر محاكاة ،فهو يفرق بين مفهوم الشعر ، ومفهوم فن الشعر ، ففن الشعر هو مجموع القوانين التي تهيم على التأليف الشعري ، وعندما يبحث عن هذه القوانين ، فإنه يتم البحث في شعرية الإبداع ، ويتم التنظير لقواعد الأدب ، بل تأتي محاولات للتأسيس لثوابت نظرية الأدب ، وقد استشهد المؤلف بما ذكره الدكتور عباس رحيلة ، عندما قال عن كتاب فن الشعر: «هو نظرية التراجيديا (المأساة) ، وأن أرسطو من خلال التعمق في معالجتها جعلها مثلاً لنظرية الأدب كله ، والكتاب ، وإن عالج الأنواع الأدبية الثلاثة: الملمحة ، والمأساة ، والمهابة ، إلا أنه يكاد يكون مخصصاً لموضوع المأساة» (٦).

لقد جعل أرسطو من مفهوم المحاكاة مقابلاً لمفهوم الشعر ، وقد وصفها بأنها إما تصوير للأشياء كما كانت ، أو كما هي في الواقع ، أو كما يصفها الناس ، وتظهر ، أو كما يجب أن تكون ، أي أنها تظل من خلق الإنسان ، حيث يعمل

إلى أن القارئ لكتابه المعنون بـ «في الشعرية» ، سيلاحظ أن صاحبه قد ركز بشكل كبير على فن الشعر، وجعله أسمى الفنون، ومادام الشعر هو إبداع نصي ، فإن الشعرية عنده كانت خصيصة نصية، لا ميتافيزيقية، ولأنها كذلك فهي قابلة للاكتناه ، والتحليل المتقصي، والوصف، وما هو نصي وقابل للوصف يعده الباحث هو المادة الصوتية، والتركيبية ، والدلالية، أي شروط وجود النص ، والتي بانعدامها لا تكون له ماهية.

والشعرية أيضاً عند (كمال أبو ديب) ليست هي هذه الشروط ، وهي مستقلة بذاتها، وإنما في تموضعها في فضاء من العلاقات ، ويعتبر الدكتور حميد حماموشي أن لفظ العلاقات عنده من مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني ، لأن العلاقات بين مستويات بناء النص هي التي تخلق المعنى ، فنحن حينما نفهم الكلام ، فإننا نفهم فيه علاقات فقط ، وحينما نحكم بجمال هذا الكلام ، فإننا نحكم في الواقع بجمال هذه العلاقات ، وكلما كانت هذه العلاقات مطابقة للقوانين العقلية كانت أجمل، فإذا فسدت العلاقات فسد كل شيء ، وضاع كل جمال ، فالشعرية إذن ، عند (كمال أبو ديب) خصيصة علائقية ، أي أنها تجسيد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية ، سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً ، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات ، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها ، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ، ومؤشر على وجودها» (٥) كما يتجاوز الباحث (كمال أبو ديب) التصور الذي يعتبر الشعرية زخرفاً ، أو قضية شكلية في النصوص ، فيجعلها تتعلق بالمصير الإنساني ، وملاذه ، وفي طرحه لمفهوم الضجوة: مسافة التوتر، يرى أنه ينتج الشعرية ، ويخرج اللغة من دائرة العادي ، والمبتذل ، إلى الغريب والمبتكر، ولذلك فهو يصل إلى أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية ، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما يسميه الضجوة: مسافة التوتر ، وهو خلق للمسافة بين اللغة المترسبة ، وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية ، وفي بنائها التركيبية ، وفي صورها الشعرية ، ويتجاوز الباحث (كمال أبو ديب) الحديث عن شعرية الشعر ، إلى الحديث عن شعرية اللغة بشكل عام ، فيتوافق مع ما يذهب إليه تودوروف في أن الشعرية قد يحتوي عليها النص النثري أيضاً ، وليست حكراً على الشعر فقط ، ولذلك فهو يلغي الامتياز الذي يحظى به

لقد كان الهاجس الرئيس للشعرية الشكلانية هو وضع أساس علمي لنظرية الأدب ، حيث كانت رغبتهم تتولد من إبداع علم أدبي مستقل ، انطلاقاً من الصفات الذاتية للأدوات الأدبية ، فهدفهم هو استجلاء آليات التركيب ، وخصائصه الداخلية ، بعيداً عن المؤثرات الخارجية ، وإنتاج علم أدبي يتسم بالاستقلال ، انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية ، ويبدو أن الرغبة في تأسيس علم مستقل للأدب بناءً على الخصائص الجوهرية للنص الأدبي ، هي ما دفع جاكسون إلى القول: «إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى، وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية ، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية» (٩).

وقد عمل أصحاب توجه الشعرية الشكلانية - كما يذكر المؤلف - على سحب البساط من تحت كل المناهج التي تدرس الأدب من الخارج ، ولا تهتم بالعناصر اللغوية المشكلة له من الداخل ، فصار الأدب معهم لا يعكس الواقع ، ولا يحاكيه البتة ، وإنما يحوله إلى شيء غريب ، أو شيء غير مألوف ، أي أن الأدب يزعم إدراكنا المعتاد للعالم الواقعي المألوف ، حتى يبدو لنا عالماً جديداً ، أو غير مألوف ، وبذلك يتجلى في ثوب دائب التجدد.

وقد قاد تركيز الشكلانيين على البحث في خصوصية الأدب ، إلى التطرق إلى أهم ميزة ينفرد بها عن غيره ، وهي خاصية الأدبية ، حيث إن السؤال الرئيس الذي شغلهم هو: ما يجعل من أثر ما أثراً أدبياً ، وقد جاء تعمقهم في الخاصية الأدبية كرد فعل ضد الخطابات الأخرى الموظفة في إطار الدراسات الأدبية مثل: (الخطاب النفسي، والتاريخي ، والسياسي ، والفلسفي...)، التي لا تعنى بدراسة مميزات اللغة الأدبية ، وقد كانت «الأدبية تعني لهم مجمل الخصائص الفنية التي تميز الأدب باعتباره أدباً ، وهي خصائص ، يرى جاكسون أنها جمالية بحتة ، وينبغي استقصاؤها بمعزل عن الاعتبارات الاجتماعية ، والتاريخية ، وفي هذا السياق يؤكد إخبناوم أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصائص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى.

إن دراسة الأدب بوسائط أدبية، والبحث عما ينفرد به هذا الفن عن غيره من الفنون ، هو بحث في كينونته ، وتركيز لاستقلاليته أيضاً ، بل وتحصين لقلعته من أي دخيل لا ينتمي لمجاله . ولهذا ركز الشكلانيون على فكرة الأدبية ،

من خلالها على إعادة تصوير الواقع ، وتأسيسه وفق رؤية معينة ، وأحداث خاصة ، وغايات خاصة «إنها إذن أكبر من التقليد، وأقل من الحقيقة. وتعد المحاكاة - حسب أرسطو - غريزة في الإنسان تميز بها عن الحيوان ، بها يكتسب معارفه الأولية ، والإنسان يتعلم عن طريق غيره فيحس بالمتعة ، كما أنه يميل بفطرته إلى الإيقاع ، والوزن ، فالمحاكاة وسيلة للمعرفة والمتعة ، وقد تتحقق المحاكاة عند أرسطو بالشعر ، فالشعر عنده لا ينقل الواقع كما هو ، وإنما يحاكيه ، أي أنه يصوره على شكل خاص ، وكأنه ينتج من جديد ، ويخلقه خلقاً جديداً ، ولذلك يرى أرسطو أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً ، بل رواية ما يمكن أن يقع...، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة، وأسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي ، بينما التاريخ يروي الجزئي.

ولأن الشعر يروي الكلي ، ويطمح إلى فهم أسرار الإنسان ، فقد ركز أرسطو في كتابه على دراسة المأساة من أجل التعيد للأعمال الفنية بشكل عام، ومن أجل فهم الظواهر الإنسانية بشكل خاص» (٧).

اهتم الدكتور حميد حماموشي في المبحث الثاني من هذا القسم بالحديث عن منظور «الشعرية الشكلانية» وهو يرى أن توجههم يشكل امتداداً لرؤى أرسطو ، ولذلك فقد قام بتحليل نظرتهم بعد عرضه لأفكار أرسطو حرصاً منه على الترتيب المنهجي ، حيث يقول في مستهل هذا المبحث: «إن المطلع على أعمال الشكلانيين الروس ، سيحس بروح النقد الأرسطي حاضرة في أفكارهم بشكل كبير ، فقد حذا هؤلاء حذوه في كتابه: (فن الشعر) ، وانساقوا في تحديد نظرياتهم النقدية نحو التركيز على استقلال الأدب عن باقي الفنون ، أو ما يحقق للأعمال الأدبية فرادتها ، كما فعل أرسطو في تحديد عناصر المأساة...

وقد ظهرت حركة الشكلانيين بشكل رسمي منذ عام: ١٩١٥- ١٩١٦ ، كردة فعل على الذاتية والرمزية ، التي تصدت هي نفسها للنقد الواقعي ، والإيديولوجي للمفكرين الليبراليين من القرن التاسع عشر...، وقد عمل هؤلاء النقاد على توسيع نطاق اللسانيات لتشمل اللغة الشعرية ، كما عملوا على تجاوز الدراسات الأدبية التقليدية السائدة في عصرهم ، ورغم ما قد يلاحظ في أعمالهم النقدية الفردية من فروق ، وخصوصيات ، إلا أن القيمة النظرية لعملهم يمكن أن تفهم وتقدر على وجه أفضل من خلال كونه جهداً جماعياً لوضع قاعدة نظرية متماسكة للدراسات الأدبية» (٨).

، ويركزون اهتمامهم على صياغته، وأسلوبه، وطريقته اشتغاله، ووظيفته.

-لقد وجهت الشكلائية الروسية الفكر النقدي العالمي إلى فكرتين لم يستطع النقد الأدبي الاستغناء عنهما إلى حد الآن، وهما: فكرة علمنة النقد، أي أننا في تحليل الظواهر الأدبية يمكننا الوقوف على خصائص معلومة، ووصفها، وتفسيرها بقواعد مضبوطة، ثم فكرة الجمالية، أي أن البحث يكون عما هو جمالي، وليس عما هو نفعي.

-لقد كان هدفهم الرئيس هو تأسيس نظرية متجانسة للأدب، وقد أسسوا بجدارة لأهم مظاهر هذه النظرية.

### الهوامش:

- (١) د.الحسن الطاهري: الإبداع الموحد بين شعرية النص وأدبية التلقي، منشورات حلقة الفكر المغربي، المكتب المركزي، فاس، المغرب الأقصى، ٢٠٠٥م، ص: ١٠-١١.
- (٢) د.أبلاغ محمد عبد الجليل: شعرية النص النثري-مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري-، منشورات شركة النشر والتوزيع-المدارس-، الدار البيضاء، المغرب الأقصى، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م، ص: ١٥ وما بعدها.
- (٣) د.إبراهيم عبد المنعم إبراهيم: بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص: ١٣.
- (٤) د.حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث-مقاربة تشريحية لرسائل ابن خلدون-، منشورات عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠١٣م، ص: ١١.
- (٥) د.حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث-مقاربة تشريحية لرسائل ابن خلدون-، ص: ٩٧.
- (٦) د.عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن ٨هـ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب الأقصى، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م، ص: ١٨٦، نقلاً عن: د.حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث-مقاربة تشريحية لرسائل ابن خلدون-، ص: ١٠٣.
- (٧) د.حميد حماموشي: المرجع نفسه، ص: ١٠٤.
- (٨) المرجع نفسه، ص: ١١٠.
- (٩) المرجع نفسه، ص: ١١١.
- (١٠) المرجع نفسه، ص: ١١٢.

وجعلوها أطروحتهم الرئيسة التي بنوا عليها صرحهم النقدي، وبؤرة انطلاقهم إلى جميع المفاهيم التي بلوروها، وساءلوا من خلالها النصوص الأدبية...، ويرى بعض الدارسين أن البحث في مفهوم الأدبية هو الذي جعل من الشكلائية الروسية نظرية علمية، ونسقية، أكثر منها مجموعة من التبصرات في طرائق عمل الأدب» (١٠).

ويذكر المؤلف أن دفاع الشكلائية على الشكل في الأدب، كان نظراً لاقتناعهم التام أن النص الأدبي لا يحقق ماهيته بالمحتوى فحسب، وإنما يضاف إلى ذلك الشكل، فالناقد الشكلائي عندما يواجه موضوعاً أدبياً ينبغي له أن يعرف ليس فقط لماذا صنفه هذا، أو لمن، وإنما ينبغي أن يعرف أيضاً كيف تم ذلك، وبذلك فقد أضحى الشكل عندهم عنصراً يكتسي أهمية، وله معنى في ذاته، ويؤثر في الدلالة، ويوجهها، وعلى هذا الأساس تبنا مسلمة مفادها أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله، وبذلك فقد تحرر الشكلاونيون من فكرة التلازم التقليدي بين الشكل، والمضمون، كما لاحظوا أن الشعرية لا تقتصر على الشعر، فالوظيفة الشعرية «عند رائدهم جاكسون لا تقتصر على القول الشعري، وإنما توجد أيضاً في أنواع أخرى من فنون القول، وكل محاولة لحصر الوظيفة الشعرية في الشعر، لن تؤدي إلا إلى تبسيط خادع للأشياء، ورغم ارتباط الوظيفة الشعرية بـ «النص الأدبي»، فإنها ليست هي الوظيفة الوحيدة الموجودة فيه، ولكن دورها يبرز فقط عند التركيز على بنية النص...»

المقصود إذن بمفهوم الوظيفة الشعرية، الوظيفة الفنية للأدب، فالأدب شأنه شأن أي خطاب له غاية، ووظيفة تهيمن على باقي الوظائف، وبها يتميز عن سائر الخطابات، وإذا كانت الوظائف الأخرى قد تحضر في الرسالة الأدبية، فإن ذلك لا يعني أنها تهيمن، وإنما حضورها يظل باهتاً مقارنة مع الحضور البارز والمهيمن للوظيفة الشعرية» (١١).

لقد قدم الدكتور حميد حماموشي في كتابه القيم مجموعة من الأفكار، والرؤى العميقة، والجادة التي تتصل بمفاهيم الشعرية، وقد أجمل بدقة ما قدمته الشكلائية للأدب فيما يلي:

-مساهمتها بشكل بارز في تطوير مجالات النقد الأدبي الحديث، من خلال قدرة أعضائها الفعالة في الوصف، والكشف عن الخصائص المحركة للأعمال الأدبية.

-قدمت الشكلائية الروسية للنقد الحديث خدمة جليلة من خلال تركيزها على كيفية ما يقال، وهذا ما جعل النقد بعدها يبتعدون عن الأمور الجانبية للنص الأدبي





## أنماط الحكاية الإطارية في الرواية التاريخية العربية

فاضل ثامر  
العراق

تكاد تعتمد معظم الروايات التاريخية العربية الحديثة إلى الاستهلال ببنية إطارية حكاية خارجية تمهد لتقديم أو تبرر المتن الروائي التاريخي أو المخطوطة التي تشكل في الغالب المتن النصي الأساسي للعمل الروائي. وتحقق هذه البنية الإطارية مجموعة من الأهداف الفنية والاجتماعية والثقافية والتواصلية منها محاولة إقناع القارئ بوجود مسافة فنية بين الروائي والمتن الروائي التاريخي. وبأن المؤلف لا يصطنع أو يختلق، اعتماداً على التخيل الصرف الحدث التاريخي الروائي، فمثل هذا الإيهام يمنح النص التخيلي صدقيه أعلى، بوصفه جزءاً من مدونة تاريخية رسمية أو شبه رسمية. كما أن هذه الحكاية الإطارية تمنح السرد طابعاً موضوعياً مستقلاً عن ذات المؤلف، وعن الكشوفات أو الانشياالات السير – ذاتية (الاتوبيوغرافية) المعبرة عن وعي المؤلف أو إحدى شخصياته الروائية.

سردية ورؤيوية متجددة . من خلال خلق فضاءات تاريخية افتراضية وتخيلية وان كانت تقترب بشكل عام من الإطار التاريخي الرسمي العام في حدود موضوعة التجربة تاريخيا وزمنيا ومكانيا .

في رواية "أمراة القارورة" لسليم مطر كامل يعلن الروائي صراحة ومنذ البداية عن انتفاء علاقته بالحكاية . وانه كان قد تلقاها عن طريق المصادفة . وانه اجبر على نشرها من باب الواجب ليس إلا :

"قبل اللوج في عوالم هذه الحكاية مع امرأة القارورة العجيبة يهمني ان أعلمكم منذ الآن اني لست مسؤولا عنها ولم أشارك في أي من أحداثها و خيالي برئ منها" (١)

ونكتشف ان الروائي هنا أنما يحاول أن يخلق حالة من المباعدة بينه وبين النص . واهام القارئ انه أنما يقرأ مخطوطة أو مدونة تاريخية محايدة . وهو ما نجده أيضا في رواية "عزرائيل" للروائي يوسف زيدان . إذ يعلن في "المقدمة" انه مجرد مترجم قام بترجمة مجموعة من اللغائف والرقوق التي اكتشفت قبل عشر سنوات بالقرب من مدينة حلب بسوريا . من رئيس البعثة الأثرية هناك . الأب الجليل ولیم كارااي . وانه لم يفعل شيئا سوى منح فصول الرواية أو رقوقها الثلاثة عناوين من عنده (٢) .

ويفعل مثل ذلك الروائي فاضل العزاوي في روايته "الإسلاف" عندما يعلن راويه

الآوتوبيوغرافي انه مجرد ناشر كان قد تلقى بعد هجرته من العراق وإقامته في ألمانيا "مظروفا كبيرا ذي لون داكن الصفرة داخل صندوقه البريدي" (٣) . حيث اكتشف لاحقا انه يتضمن مخطوطة رجاء مرسلها ان ينشرها أو يحجبها عن الناس .

كما يعتمد الروائي حسن حميد إلى اللعبة ذاتها في أكثر من رواية من رواياته . ففي رواية "جسرنات يعقوب" وفي التمهيد الموسوم "إشارة لأبد منها" يشير فيها الراوي الى انه أنما ينشر هنا مخطوطة كان قد تلقاها بالتوارث عن ثلاثة عشر جدا (٤) مع إشارة مهمة إلى ان المخطوطة كانت مودعة في خزانة الجد الرابع عشر العلامة المقدسي المعروف الياس الشمندي الذي عاش في مدينة القدس في بداية القرن الثالث عشر ميلادي أيام المماليك (٥) .

وتتخذ الحكاية الإطارية أنماطا مختلفة ومظاهر سردية متنوعة . فقد تكون بمثابة مقدمة يعلن فيها الروائي انه لا علاقة له بالمتن الروائي المنشور . وانه مجرد وسيط لنشره بعد ان وصله بطريقة ما . أو من خلال عثوره عليه في عملية تنقيب بحثية مضمينة .

وقد تشغل الحكاية الإطارية الاستهلال فقط . وتترك المتن الروائي ليشغل ما تبقى من العمل الروائي . وقد يعتمد بعض الروائيين إلى المزاجية بين البنية الإطارية والمتن التاريخي . من خلال فصول مستقلة متعاقبة وفي بعض الأحيان يدخل الروائي الفضاء التاريخي دون بنية إطارية واضحة . وهناك تقنيات معقدة تشبك فيها الحكاية الإطارية بالنص الروائي

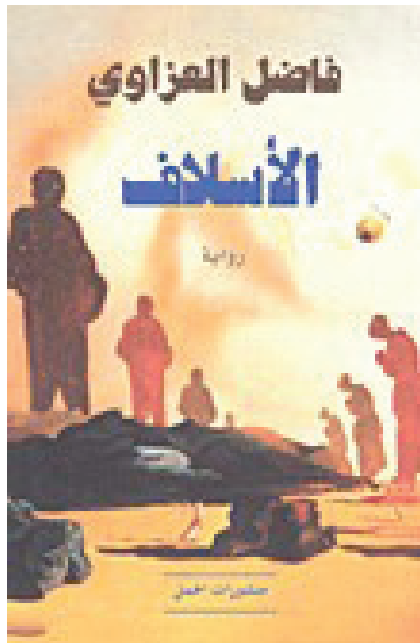
التاريخي بطريقة مأكرة ومعقدة . كما تتباين هذه الحكايات الإطارية في الطول والحجم والوظيفة.

ويمكن القول ان الحكاية الإطارية هذه . مهما تنوعت وتباينت فهي تكشف عن قصدية في الكتابة والتدوين والتوثيق وهي فعل يرتبط بوحي الكتابة . وبالتعالق مع مخطوطة تاريخية معينة ومتن سردي تاريخي محدد و هو ما يجعل مثل هذه الروايات تنتمي بامتياز إلى فضاء الرواية الميتاسردية وتحديدًا رواية الميتاسرد التاريخية الحديثة .

وبنية الحكاية الإطارية ليست جديدة . فقد عرفها السرد الكلاسيكي بأشكال مختلفة . يكفي ان نتذكر "ألف ليلة وليلة" وحكاية الإطار فيها . فقد كانت هذه الحكاية . هي

البنية المولدة لحكايات ألف ليلة كما سبق لنا وان درسنا ذلك في دراسة خاصة . ذلك ان سلسلة الحكايات المتوالدة والمتواترة التي كانت تحكيها شهرزاد ليلاً لشهريار كانت التعويذة التي أنقذتها من موت محقق . تعرضت له عشرات النساء قبلها لإطفاء شهوة القتل والانتقام لدى شهريار .

ويبدو ان الرواية الحديثة . ومنها الرواية العربية الحديثة لم تكن بعيدة عن استثمار طاقات التعبير السردية التي تكتنرها الحكاية الإطارية . لكن توظيفها الأبرز اقترن بولادة المنحى الميتاسردية وبشكل خاص من خلال تقديم مخطوطة أو مدونة سردية أو يوميات منفصلة في الغالب عن حكاية الإطار . كما اقترن ذلك بالرواية التاريخية العربية الحديثة وما بعد الحديثة التي راحت تقيم حوارا بين الماضي والحاضر من خلال التوغل داخل التاريخ بمجسات



الأصلية التي تركها الجدد جابر عبد العزيز السدرة<sup>(٨)</sup> عن شخصية سميح الذاهل الأسطورية. لكن الراوي الشاب الذي كرس حياته بكاملها للبحث عن المخطوطة وعن الحقيقة لم يكن مجرد مراسل أو ساعي بريد سلبي بل انشغل هو الآخر بأسطورة الغائب سميح الذاهل الذي تلبسته كليا بطريقة صوفية وجعلته يواصل رحلة البحث الميتافيزيقي في عالم المجهول للقائه.

وبطريقة مقاربة يعمد الروائي اليمني محمد الغربي عمران في روايته "ظلمة يائيل" إلى الإيحاء لقارئه من خلال حكاية إيطارية معينة أن المخطوطة التي تمثل المتن الروائي بكامله، ما هي إلا واحدة من المخطوطات من الوثائق التي عثرت عليها لجنة في وزارة الثقافة في زيارتها للدار الوطنية للمخطوطات والآثار في الجمهورية اليمنية. وخصوصية هذه الحكاية الإطارية أنها لم تشغل فصلا استهلاليا، كما وجدنا الأمر في أغلب الروايات الأخرى، وإنما شغلت هوامش وحواشي الصفحات بدءا من الصفحة العاشرة من الفصل الأول وانتهاء بهامش الصفحة ٣٧٩ من الفصل الأخير الموسوم "مسجد الطاووس" لتشكل متنا مترعا بالهموم والمعاناة والاستقصاءات. و مثل هذا التوزيع الذي اعتمده الروائي لم يجد له في حدود اطلاعي مثيلا من قبل، إذ حققت هذه الحكاية الإطارية مجموعة من الأهداف السردية والسيمائية للإيحاء بأن المخطوطة عبارة عن مدونة تاريخية تمتلك الصدقية

والوثوقية لأنها تعتمد على تاريخ زمني ميقاتي (كرونولوجي) يعود إلى القرن الخامس الهجري ويمتد لفترة تزيد على ربع قرن وتغطي فترة حكم علي الصويلحي لمدينة صنعاء وبعض نواحي اليمن آنذاك. كما كشفت الحكاية الإطارية عن حبكة خاصة يقع فيها موظف وزارة الثقافة الذي اكتشف المخطوطة في ملاحقات قانونية تقوده إلى السجن وهو ما وجدنا له مثيلا في رواية "رواق البغدادية" (٩) للروائي المصري الشاب أسامة السيد الصادرة حديثا حيث تواجه البطلة الشابة ريم عبد المنعم الباحثة في التاريخ مجموعة من المتاعب بعد أن كشفت بحضور السيدة الأولى في مصر ووزير الثقافة آنذاك عن بعض أسرار رواق البغدادية في كلمتها التعريفية عند افتتاح شارع المعز بعد ترميمه من قبل مؤسسة الآثار.

ومن اللافت للنظر أن الحكاية الإطارية في رواية "رواق البغدادية" تتعالق مع متن روائي للمخطوطة التاريخية التي كتبتها امرأة من العصر المملوكي في مصر هي السيدة (خوند فرح) أثناء إقامتها الإيجارية في رواق البغدادية حيث



ويكرر الروائي حسن حميد ذلك في رواية "مدينة الله" من خلال حكاية إيطارية مطوطة نسبيا يشير فيها بطله إلى أنه ليس له يد في هذه الرسائل ولا اسم كاتبها السيد فلاديمير، ثم يروي لنا كيف وصلته هذه الرسائل عن طريق السيدة وديعة أميخاي التي زارته في مكتبه في بيت الشرق طالبة منه اختيار الطريقة المناسبة لإرسالها إلى عنوانها، لأنها كانت مصابة بالسرطان الذي لن يمهله طويلا<sup>(١٠)</sup>.

وفي رواية "شرق الوادي" للروائي تركي الحمد تتمثل الحكاية الإطارية في الحكاية الاستهلالية التي حملت اسم "وفى البدء" لفصلها وتمييزها عن فصول الرواية التي جاءت بشكل خمسة إسفار كما تجد هذه الحكاية الإطارية تكملتها في الفصل الأخير الموسوم بـ "خواتيم"، حيث يتحدث الحفيد عن تكريس حياته كلها للبحث عن الحقيقة التي تمثلها مخطوطة جده عن شخصية أسطورية هي سميح الذاهل، وبعد بحث طويل يقدم له عمه عثمان مخطوطة<sup>(١١)</sup> تركها له جده، ويكتشف أنها تلك التي يبحث عنها طيلة حياته، وبذا تتحول الحكاية الإطارية إلى مدخل لتقديم المخطوطة





ان هذا الراوي يقدم رؤيته الشخصية المباشرة بوصفه شاهدا ومشاركا . خاصة بعد ان تزوج من ( فاطمة ) ابنة إسماعيل الذبيح . إما النمط الثاني من السرد فهو الذي يدور حول شخصية البطل إسماعيل الذبيح من قبل عدد من الحكاين والرواة من مجالي البطل الذي يتحول إلى مروي عنه . لكن ما يهمنا هنا أن سرد الراوي الشاب الذي يشكل الهيكل السردى لبنية الحكاية الإطارية هو سرد مبأر من الدرجة الأولى يعبر عن وجهة نظر "الراوي الشاب منذ لقائه في استهلال الفصل الأول الموسوم بـ "المقامة العربية" عقب نكسة حزيران ١٩٦٧ بإسماعيل الذبيح بصحبة ابنته فاطمة في علوة الجليبي ببغداد لزيارة صديقه القديم والد الراوي الشاب . ولذا فقد أصبحت حكاية الإطارة هذه هي الحاضنة السردية التي راحت تتراكم من خلالها طبقات السرد الشفاهي والمدون الذي يتمحور أساسا حول شخصية البطل الأسطوري إسماعيل الذبيح . وهو أسلوب كما نلاحظ قريب إلى حد كبير من وظيفة الحكاية الإطارية في "إلف ليلة وليلة" التي درسناها في موضوع آخر . ويكشف لنا الروائي أيضا عن قصديّة في كتابته رواية عن حياة البطل والوظيفة التي حققها البنية الإطارية في ذلك عندما يتحدث عن صدى إحدى الأمسيات التي دارت عن إسماعيل الذبيح في لا وعي الراوي الشاب في هذا المونولوج الداخلي :

"لقد أنقضت تلك الأمسية عن شذرات حكاية كانت تقتضي مرور عقود من السنين لتتحول إلى رواية قد تحمل عنوان ( مقامات إسماعيل الذبيح ) وبين تلك الحكاية وهذه الرواية سال فيض من المداد قبل ان تأخذ الحروف والكلمات صيغتها النهائية ."

ويعمد الروائي الأردني هاشم غرابية في روايته "أوراق معبد الكتب" للانطلاق من حكاية إطارية حديثة تمهد لتقديم

يظل المتنان التاريخي والمعاصر يسيران جنبا إلى جنب بتعاقب منتظم منذ بداية الرواية حتى نهايتها . وهو ما لم نجد له مثيلا إلا في نماذج محدودة منها رواية "البيت الأندلسي" (١٤) للروائي الجزائري واسيني حيث التناوب بين التاريخي والسردى .

اذ يعمد واسيني الأعرج في "البيت الأندلسي" للتمهيد لتقديم المخطوطة التاريخية من خلال حكاية إطارية معاصرة تدور داخل العاصمة الجزائرية وتتناول قضية الفساد السياسي والإداري ومظاهر صعود الإسلام السياسي . حيث نجد العم مراد باسطا يحرص على العثور على مخطوطة تاريخية كتبها أحد أجداده الموريسكيين غاليو الرخو اوسيدي احمد بن خليل الموريسكي في القرن السادس عشر أثناء وبعد سقوط غرناطة . ويمثل البيت الأندلسي الذي بناه الجد . رمزا تاريخيا وثقافيا للهوية الموريسكية المقتلعة . ولذا يحرص العم باسطا على حماية هذا الأثر التاريخي والوقوف ضد الزحف المعماري العشوائي الذي تقوده مافيات الفساد .

ونجد في هذه الرواية تناوبا شبه منتظم بين بنية الحكاية الإطارية التي تشارك فيها الشابة ماسيكا السبنيولية التي أنقذت المخطوطة مرتين من الحرق . وتتشكل الرواية من نمطين من السرد : سرد معاصر تمثله فصول البنية المكانية الإطارية في الاستهلال والخاتمة فضلا عن بعض الفصول "الرابطة" بين أوراق المخطوطة . وهو سرد يدونه العم مراد باسطا مع فصل استهلاكي تدونه الشابة ( ماسيكا ) . وسرد تاريخي تتمثل في صفحات المخطوطة وأوراقها الأثنتي عشرة . وتبين إحصائية أولية ان فصول السرد الإطاري الحديث تزيد على صفحات سرد المخطوطة التاريخية . مما يجعل منها متنا روايا متكاملا . وخلال القراءة نشعر إننا نتلقى اضاءات تاريخية وثقافية إضافية عن المخطوطة من قبل ماسيكا تدونها في الهوامش والحواشي من المخطوطة لمساعدة القارئ على الإلمام بالمشهد الاجتماعي والثقافي والتاريخي للمخطوطة . وهو جهد لا يتوافر إلا لباحث مدقق أو محقق وخبير بالمخطوطات .

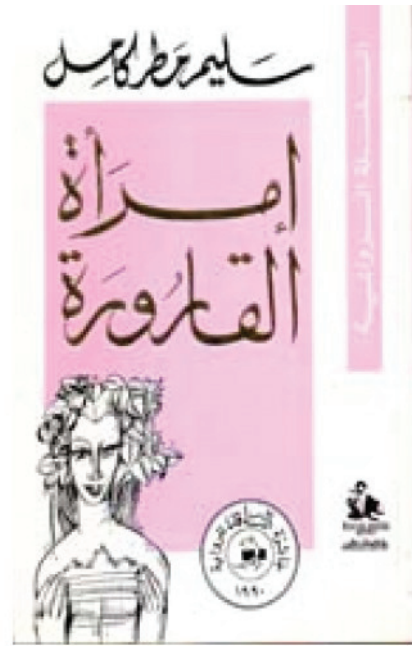
أما في رواية "مقامات إسماعيل الذبيح" للروائي العراقي عبد الخالق الركابي . فالحكاية الإطارية تتمثل في مرويات الراوي الشاب الذي يدون سيرة بطل الرواية المركزي إسماعيل الذبيح من خلال سلسلة من المرويات والحكايات الشفاهية فضلا عن عدد من الصحف والمدونات المكتوبة . ويمكن ان نميز هنا بين نمطين من أنماط السرد . فسرد الراوي الشاب هو سرد من الدرجة الأولى حسب تقسيم جينيت بمعنى

ومرويات وحكايات الميت صاحب القبر والتي تحولت تدريجياً إلى مخطوطة سردية عن تاريخ مدينة عمكا وأبنائها عبر التاريخ . حيث فكر القس بدايةً في إتلافها ، لكنه قرر أخيراً ان يسلمها إلى ابن الرجل الميت الذي قد ينشرها في المستقبل . وهو ما حصل فعلاً .

إما أمين معلوف فيلجأ في رواية "ليون الإفريقي" إلى الإفادة من أسلوب الرسائل لتشكيل الحكاية الإطارية التي مهدت الطريق أمام القارئ لقراءة متن المخطوطة الرسمي والذي يتحدث عن أسفار بطلها حسن الوزان في أربعة كتب اقترنت بأسماء المدن التي عاشها فيها هي كتاب غرناطة وكتاب فاس وكتاب القاهرة وكتاب رومة . ففي الرسالة الاستهلالية يخاطب بطل الرواية وراويها حسن الوزان ولده الغائب الذي سنكتشف لاحقاً ان اسمه يوسف أو جوزيف . ويكشف له عن خلاصة تجاربه ورحلاته ، وضمنياً يدعوه لقراءة مخطوطته . ولا يكتفي أمين معلوف بهذا الاستهلال القصير بل يعود في الصفحة الأخيرة من الرواية ليستكمل الحكاية الإطارية وقد حط به المقام في الساحل الأفريقي وتحديداً في تونس في خطاب جديد لولده : "مرة جديدة يا بني يحملني هذا البحر الشاهد على جميع أحوال التيه التي قاسيت منها ، وهو الذي يحملك إلى منفاك الأول ."<sup>(١٧)</sup> وهكذا تؤطر الحكاية الإطارية في "ليون الإفريقي" المخطوطة في بدايتها ونهايتها على شكل رسالة ، استلهمها البطل في البداية لتكشف عن جوهر ميتا سردي واضح يؤكد قصديه الرسالة والتدوين :

"وستبقى بعدي يا ولدي ، وستحمل ذكري و وستقرأ كتيبي ، وعندها سترى هذا المشهد : ابوك في زي أهل نابولي على متن هذه السفينة التي تعيده إلى الشاطئ الأفريقي ، وهو منهمك في الكتابة وكأنه تاجر يعدّ لائحة حساباته في النهاية رحلة بحرية طويلة ."<sup>(١٨)</sup>

وتتخذ البنية الإطارية في رواية "مخيم المواركة" للروائي العراقي جابر خليفة جابر شكلاً أكثر تعقيداً وتشابكاً يؤطر النص التاريخي الأصلي في البداية والنهاية وهو ما سبق وان عالجنه في دراسة مستقلة أشرنا فيها إلى طبيعة الحكاية الإطارية وكيف ان مرويات المخطوطة وحكاياتها التي هيمنت على الفضاء الحكائي في المخيم كانت تتشكل بشكل عنقودي حول شجرة البنية الإطارية والمتمثلة في الحكاية الأولى والتي تنهض على افتراض ان مؤلفاً مجهولاً اسمه عمار اشبيليو كان قد أرسل عبر الانترنت مخطوطة هذه الرواية أو فصولها متسلسلة إلى المؤلف جابر خليفة جابر أو قناعه أو ذاته الثانية في لعبة سردية طرفاها الراوي والمروي



المخطوطة التاريخية التي تدور عن مدينة البتراء . ونكتشف ان راوي حكاية الإطار هو المؤلف هاشم غرابية أو بشكل أدق ذاته الثانية أوقناعه . ففي "تقرير" وهو عتبة نصية مؤرخة في ٢٦-٦-٢٠٠٨ - موقعة باسم هاشم غرابية نعلم فيها ان هذه الرواية هي عبارة عن مخطوطة تلقاها الروائي مرتين : مرة من يد عراف غريب الأطوار في زمن الدولة النبطية في البتراء آنذاك في هيئة "رزمة محفوظة بجلد مترب اللون"<sup>(١٩)</sup> والثانية عندما عاد إلى واقعه المعاصر حيث شاهد في منامه حاسوباً مفتوحاً بجانب سريريه تضيء على اسم المخطوطة : أوراق دار الكتب .<sup>(٢٠)</sup> وهذا الأمر دفع الروائي - أو قناعه - إلى التساؤل باضطراب "الآن هنا .. لا ادري من منا نحن الاثنين يكتب هذه الرواية؟"<sup>(٢١)</sup>

ومن هنا نجد ان حكاية الإطار الخارجية هذه . والتي تنتمي إلى الحاضر تكون بمثابة توطئة للدخول إلى فصول المخطوطة التاريخية . التي دونها نساخو معبد الكتب الذين كان يشرف عليهم سفيان الثوري بطل الرواية الرئيسي عن حضارة الأنباط في زمن ملكها الحارث الثالث .

ويلجأ الروائي العراقي سعدي المالح في رواية "عمكا" إلى تقنية مقارنة حيث تتمثل الحكاية الإطارية في السرد في كونها تمهد الطريق لنشر مخطوطة . دونها احد الرهبان من مرويات كان يسردها كل ليلة أحد الموتى الراقدين في قبور الدير في مدينة عمكا العراقية أو عنكاوا . ووضح ان الروائي يخلق هنا لعبة سردية مبتكرة من خلال قيام القس ( ادي ) في الحكاية الإطارية بدور الناسخ أو المدون لأمال

والقبعة والعمامة "لصنع الله إبراهيم . و "الوليمة العارية  
"لعلي بدر و "جنوب غرب طروادة جنوب شرق قرطاجنة  
"لإبراهيم الكوني و "رحلة الغرناطي" لربيع جابر و "مدن  
الملح" و "أرض السواد" لعبد الرحمن منيف وغيرها .  
ونود ان نؤكد هنا ان الروائي العربي في توظيفه لبنية  
الحكاية الإطارية إنما يستحضر لعبة سردية مأكرة جربها  
السرد العربي الكلاسيكي وبشكل خاص في "ألف ليلة وليلة"  
والتي درسناها في موضع آخر .

#### الهوامش

١. مطر . سليم كامل "امرأة القارورة" منشورات دار الرياض الرئيس . ( د  
ت ) لندن . ص ٥ .
٢. زيدان . يوسف "عزائل" دار الشروق . القاهرة ( ط ١٢ ) ص ٩-١٢ .
٣. العزاوي . فاضل . "الإسلاف" منشورات الجمل . ألمانيا ٢٠٠١ ص ٧ .
٤. حميد . حسن "جسر بنات يعقوب" دار السوسن للطباعة دمشق ٢٠١٢ .  
ص ٧ .
٥. المصدر السابق . ص ٧ .
٦. حميد . حسن . "مدينة الله" المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت  
٢٠٠٩ . ص ٧-٨ .
٧. الحمد . تركي "شرق الوادي - أسفار من أيام الانتظار" . منشورات دار  
السامي بيروت ( ط ٣ ) ٢٠٠٣ ص ١١ . ٢٨ . ٢٩٣ .
٨. المصدر السابق . ص ٢٩٦ .
٩. "السعيد . أسامة" رواق البغدادية "دار الثقافة والأعلام . الشارقة ( ط  
١ ) ٢٠١٥ . ص ١٤ .
١٠. الأعرج . واسيني "البيت الأندلسي" منشورات الجمل . بيروت . بغداد  
( ط ١ ) ٢٠١٠ .
١١. الركابي . عبد الخالق "مقامات إسماعيل الذبيح" . دار ميزوبوتيميا  
للنشر . بغداد ٢٠١٣ .
١٢. الركابي . عبد الخالق . مقامات إسماعيل الذبيح " . ص ٣٠
١٣. غرايبة هاشم "أوراق معبد الكتبا" ص ٩ .
١٤. المصدر السابق ص ١١ .
١٥. المصدر السابق ص ١١ .
١٦. المالح . سعدي . "عمكا" ٢٠١٣ .
١٧. معلوف . امين "ليون الافريقي" دار الفارابي . بيروت ٢٠١ ص ٣٨٩ .
١٨. المصدر السابق . ص ٩
١٩. جابر . خليفة جابر "مخيم الموارد" ص ٧ .
٢٠. المصدر السابق ص ١٦٩ .

له تكشف في النهاية عن مفاجأة غريبة تحكم نسيج هذه  
الحكاية الإطارية . وكان الروائي قد استهل روايته بـ "اعتراف  
"وقعه بأسمه الصريح . وهو بمثابة عتبة نصية ذات دلالة  
كبيرة تقودنا لا محالة إلى النظر إلى هذه الرواية بوصفها  
تنتمي إلى فضاء اللعبة الميتا سردية حيث يزعم المؤلف انه قد  
تلقى هذه الرواية كاملة على بريده الالكتروني من شخص  
يحمل اسم عمار اشبيليو الذي اعترف بأنه قد نقلها عن  
راو آخر عاش قبل أكثر من أربعة قرون واسمه عمار اشبيليو  
أيضا وبسبب مجهولية اسم المؤلف الحقيقي . يعلن المؤلف  
جابر خليفة جابر أو ذاته الثانية انه قرر ان يدعي تأليف  
الرواية ويضع اسمه على غلافها . وهذا ما حدث فعلا : "لهذه  
الأسباب مجتمعة . ولكي لا يضيع القارئ في متاهة البحث  
عن المؤلف . قررت ان أدعي تأليف الرواية . واضع اسمي على  
غلافها . " (٩) والمفاجأة الأكبر في هذه الحكاية الإطارية  
تأتي في نهاية الرواية وتحديدًا في الفصل الموسوم "حداث  
الأندلس" وهو لا يزيد عن صفحة واحدة يشير الراوي فيها  
إلى انه بعد ان انتهت الرواية التي تحمل اسم مخيم الموارد  
"خرج بأولاده إلى حداث الأندلس بالبصرة للتنزه وإذا هاتفه  
يرن بنغمة رسالة من عمار اشبيليو جاء فيها : السلام عليكم  
صديقي العزيز . انا أنتزه الآن في حداث الأندلس . قريبا من  
ميناء المعقل . وألهم مع أولادي . أين أنت الآن " (١٠) . هذه المفاجأة  
تجعلنا يازاء لعبة "القرين" أو الوجه المخفي للشخصية وحيث  
تبرز أمام القارئ إشكالية تحديد مؤلف الرواية . وفيما إذا  
كان هو عمار اشبيليو . ام هو المواطن العراقي البصري الذي  
كان يتلقى الرسائل عبر الانترنت ويخرج في النهاية مع  
أولاده إلى متنزه حداث الأندلس . وهذه اللعبة الميتا سردية  
تشير أسئلة حول علاقة الرواية بالمدونة التاريخية وبالواقع  
الافتراضي .

ونكتشف من النماذج التي قدمناها لتجليات البنية الإطارية  
في الرواية العربية أنها تتخذ مظاهر وتمثلات وتقنيات  
سردية متنوعة . تسهم في الغالب في التوطئة لتقديم وثيقة  
تاريخية محددة أو تقييم تعالقا بين ما هو سردي وتخيلي  
وافتراس من جهة وبين ما هو تاريخي ورسمي وتسجيلي من  
جهة أخرى .

لكننا نلاحظ إن بعض الروايات العربية الحديثة في تعاملها  
مع التاريخ لم تعتمد إلى بناء حكاية إطارية تمهيدية وانها  
دخلت الفضاء التاريخي مباشرة وهو ما كانت تفعله روايات  
جورجي زيدان التاريخية مثلا أو بعض الروايات العربية  
الحديثة أمثال روايات "ثلاثية غرناطة" لرضوى عاشور

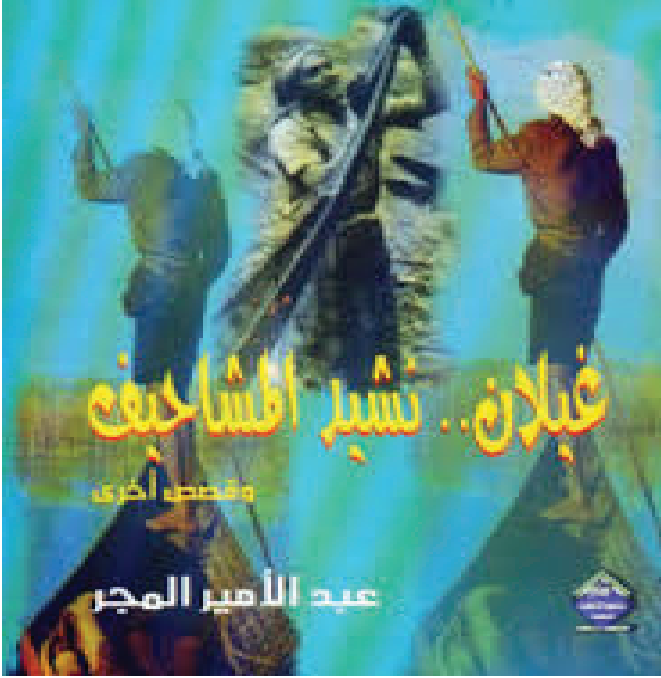




## الذاكرة السردية وتداعياتها في قصص عبد الأمير المجر

د.سمير الخليل  
العراق

إنّ تداعي الذاكرة كما هو معروف يعد تمرداً على الطرق التقليدية للسرد، التي تحافظ على النسق التراتبي للأحداث والذي يتوزع بين الماضي والحاضر والمستقبل، فضلاً عن أنه يساعد الكاتب على البوح بما يعتمل في داخله ويّتيح له سهولة التنقل بين الأزمنة المختلفة والغوص في الماضي، فالذاكرة هي تراكم فكري وذهني لمسيرة السارد أو الشخصية انطلاقاً من بنية حياتية واجتماعية ونفسية وسياسية ليس المقصود منها تلك التمثيلات المؤرخة في لحظة معينة من التاريخ بل هي منطقة وسط بين الماضي والتاريخ، بمعنى أنها ليست محطات وقوف لتفاصيل زمنية مضت ولا هي تهويل لمكونات قدسية مؤثرة في حياة المجتمعات الحاضرة للشخصيات، فالذاكرة بنية لكل تداعيات ماضي الشخصية والانظمة الاجتماعية والسياسية، وليست الذاكرة هي البنية الوحيدة في قصص عبد الأمير المجر ولكنها بنية مهمة تجسد تداعيات المرحلة التاريخية التي عاشتها الشخصيات في إطار قصصه، الأمر الذي افضى لأن تكون صورة معبرة عن الألم العراقي النابع من معاناة الإنسان ومواجهته لمشكلات الفقر والجهل والأمراض مع سداجة طيبة تجعل الشخصية راضية بقدرها المكتوب والتآلف مع ذلك الواقع.



تجلت أهمية القصة في النص السابق في سياق ذلك البعد التذكري الفنتازي في السرد الذي حمل نبوءته عن الواقع عندما سخر الحلم للتعبير عنه والذي زاد من متعة القصة وفنيته هو تحقق ذلك الحلم وتجليه الى حقيقة واقعية ملموسة في اطار ذاكرة حلمية تنفذ الى الواقع ، فالذاكرة توحى بكل ما فارق الحاضر وأرتحل للماضي واللاشعور ، فهي لا تعد تجربة فردية خاصة فحسب إنما تدخل ضمن منظومة مجتمعية وإرث فكري للوعي الجمعي على افتراض أن الفرد هو محصلة الماضي الذي سبقه ، وعلى هذا تشكل الذاكرة مع منازعتها الزمن منطقة استدعاء وتماثل وغنى مضموني لتخرج من دائرة اللاوعي إلى وعي مقنن في إطار السرد القصصي .

وفي نصوص أخرى تتداعى الذاكرة حين تسخر الفنتازيا من أجل التعبير عن واقع سياسي مؤلم تعيشه الشخصيات المثقفة ويكون الجاهل هو صاحب السطوة ، هذا ما جسده قصة ( الحمير صانعة الحضارة ) كما في قول الراوي المتماهي مع مرويّه "مرت سنين طويلة ، لا أعرف عددها بالضبط ، لكنها بالتأكيد أخفت معالم أشياء كثيرة دون أن تخفي أو تمسح من ذاكرتي صورة الحمير الطائرة التي تراءت لي في سماء المقبرة ، وقتها أندهشت لما رأيت أن حماري كان بينها ، ولم أكن متأكداً تماماً من أن له وجهاً يشبهني ، إلا بعد أن أعدت النظر في الصورة ، التي بقيت في ذهني وتأكدت من ذلك ، بعد حين !..

تتوزع الذكريات المستفزة في قصص الكاتب عبد الأمير المجر بين هموم سياسية وثقافية واجتماعية، فضلاً عن ارتباط روعي بمكان الطفولة (المجر الصغير) يدفعه حنين جارف اليها ، ذلك لأنها تشكل مصدراً للأمان والانتماء الروحي، الذي لم يبرح ذاكرته على مدار القصص هذا ما نلاحظه في قصة (غيلان نشيد المشايخ) التي تعكس تداعيات ذاكرة ارتباط أبن الجنوب بمكان نشأته وحبّه للأهوار والمشايخ التي تشكل لحناً خاصاً ينقله الى عوالم جميلة غرب من الخيال يسمو من خلالها الى عوالم فنتازية يشعر حيالها بأنه سيد المكان ذلك حين غفا غيلان وسط الأشنة تراءى له أنه كمن يقفز من مكان مرتفع ثم أحس أنه معلق في الفضاء ، الذي كان يتسع كلما انحدر نحو الأعماق .. بسط يده وفتح رجله يتأمل فاعراً فمه على ما حوله من أشياء غريبة لم يألّفها من قبل ، وجوه لأناس لم يرها في حياته ينظرون لوجهه ويبتسمون... وحين استقر على الأرض كانت الفسحة تستقبل قصراً مدهشاً وفيما كان هو ، صبيّاً مع عشرات الصبية ، يتلون نشيداً بلغته، أخذ يتلوها معهم وكأنه شربها مع حليب أمه<sup>(١)</sup> تتجلى تداعيات الذاكرة هنا عندما يقص غيلان ذلك الحلم على العراف باحثاً عن تفسير له "وماذا بعد ؟.. قال العراف الذي كان يتابع صور الحلم المتدفقة من فم غيلان"<sup>(٢)</sup>، حينما يتماهى الواقع مع الخيال ينتج لنا عوالم غرائبية تعبر عمّا لا يمكن التعبير عنه في اللغة المعيارية ، فنجد غيلان وارتباطه الروحي بالمكان الذي تحول الى قصر شاسع تخيل نفسه ملكاً عليه بعد أن "ناداه صوت من مكان ما "أيها الفتى ، من أتى بك الى هنا ... اخرج فهذه أرضي!".. رد غيلان بصوتٍ مرتجف .. لقد أتى بي الملك .. أجابه الصوت ، ليس من ملك هنا غيري.. رد مرة أخرى مؤكداً.. وقد سلمني هذا اللوح ، ثم رفعه في الفضاء ليريه إياه فتطاول ظل شبح ضخم ، تبينت معالمه شيئاً فشيئاً فإذا به غيلان نفسه"<sup>(٣)</sup> فالذاكرة تتدفق حديثاً ملداً أمام الطرف الذي انبهر بالحلم أيضاً .

والجدير بالذكر ان السرد في هذه القصة قد حمل بعداً استشرافياً حيال الواقع في سياق الحلم الذي رآه غيلان على الأشنة بشأن القصر "عندما شاع بين الناس فيما بعد ان هؤلاء الرجال ذوي البشرات الشقر اكتشفوا قصراً كبيراً تحت طين الماء .."<sup>(٤)</sup>، ويقصد المنقبين الأجانب وهم يبحثون عن الآثار المدفونة تحت الأشنة التي حلم غيلان بأنه دخل القصر الذي تحتويه مع تحذير العراف له ألا يقربها .

يقول فيها، إن أيماننا بالإنسان وولاءنا للإنسانية، هما اللذان يثيران في طبيعتنا الخيرة أعمق الدوافع، لكي نجعل من البليد المسخر إنساناً بشرياً نابهاً" (٦). فضلاً عما خلفه الأب من زخر أدبي تجلى في الكتب التي تركها والتي ساعدت الأبن فيما بعد على مواجهة قوى الضلال والشر المتمثلة بالأنظمة السياسية، والجدير بالذكر أن صمت الأب جاء متوائماً مع الوضع السياسي آنذاك، ذلك لأن الكلام لا يجدي نفعاً بقدر الفعل الذي تبلور في سياق التسليح بسلاح الثقافة التي تنير العقول وتنقذ الناس من ذل العبودية، فالمجتمع آنذاك كانت تخيم عليه غيوم الجهل، إذ حجموا قدرات الأفراد وسلبوا ارادتهم وجعلهم يلهثون وراء لقمة العيش وسد رمق الجوع. إن لكل فرد ذاكرتين الأولى ذاكرة بشرية عميقة وأخرى فردية تعكس شخصية الفرد وتكون طاقة ضمنية ممكن أن تُفعل بصرياً أو حسياً وتعمل ضمن سياق تاريخ منصرم وتجربة حياتية فتنشأ ذاكرة خاصة لها تاريخ موروث، فتداعي الذاكرة وتفعيلها سيكون بتأثير انزياح فردي أو جمعي أو تاريخي مما يولد حاجة للاسترجاع وهاجساً يلح على الذاكرة في معادل حنيني للطفولة أو للماضي أو لحياة الشخصية السردية التي ذهبت، والتي تعد فردوساً مفقوداً، هذا ما نلاحظه في قصص عبد الأمير المجر التي تكون فيها عملية التذكر الفردية ناشئة في إطار وعي اجتماعي تُنشئه أنساق اجتماعية تجعل الخبرات الفردية قابلة للتذكر والتفسير.

وفي نصوص أخرى تتداعي الذكريات من أجل التعبير عن تجربة أليمة كتجربة (الموت)، التي عبرت عنها قصة (أنين الضفدعة) المغلفة بالحزن والأسى على فقد طفلة تعيش في منطقة الأهوار وتموت لسبب مجهول لم يُذكر في القصة، تتخلل مسامات القصة مشاهد حزينة تُثير مكان الألم والخوف فضلاً عما يثيره رمز الضفدعة، التي يبعث صوتها تراتيل من الحزن والألم، إذ تتداعي الذكريات بشأن الطفلة بمجرد سماع نقيق الضفادع، كما في قول الراوي "أصبحت وأخي الذي يصغرني بنحو عامين، نكره نقيق الضفادع الذي يتقاطع عند حافات المسطح المائي، لأنه يثير في نفسنا شيئاً من الخوف، ويبعث احساساً بالوحشة، يذكرها حال أماننا وأبيننا اللذين صارا يمارسان ما يشبه الطقس الذي يجعل الحزن يخيم على بيتنا عند المساءات، أو حين يحل الغروب، حيث يتعالى نقيق الضفادع الذي يتوقف بعد حلول



أمي هزت رأسها أسفاً، ولطمت خديها عندما قلت لها ذلك، وظل الأمر سراً من أسرار عرصتنا التي تعج بالخرافات وحكايا الجان... (٥)

فذاكرة الراوي ممثلة بصورة فنتازية تتداعى في ذهنه فيرويه على لسانه مستعيناً بتداعيات الذاكرة التي ما فتئت تمدّه بالأفكار والمشاعر إن رمز الحمار المتداعي في ذاكرة الراوي يشير كما هو معروف إلى الكد والعبودية والاستسلام لمن هو أقوى سلطة وأبطش تعذيباً وظلماً وما صور الحمير الطائرة إلا انعكاس للواقع المزري الذي تعيشه المجتمعات في ظل قوى القمع السياسي، وما يدلنا على هذا رؤية الشخصية الرئيسية للحمير الطائرة ومن بينهم حماره الذي يشبهه إلى حد كبير، وهذا يحيل إلى أنه لم يؤد دوراً فاعلاً لكونه الأكثر وعياً حيال ما يحيط به من أوضاع سياسية مضطربة، إذ تنبه فيما بعد إلى أنه كان غافلاً عما هو عليه، ولم يكن موقفه صلباً إزاءها، وهذا يعود إلى عدم وعيه بما حوله من أوضاع، يقابل هذه الشخصية دور الأب، الذي جسد إنموذج الشخصية المثقفة وما حملته على عاتقها من مسؤوليات الأبن وإيقاظه من سبات الغفلة، وقد يتوهم القارئ في بادئ الأمر أن شخصية الأب تتسم بالسلبية والحيادية بسبب صمتها إزاء الأحداث التي تحيط بها، والحقيقة تكمن في أن شرنقة الصمت التي توشح بها الأب لم تكن سلبية، بل أدت دوراً إيجابياً في توجيه سلوك الأبن وإيقاظه من قيود الغفلة بعقله النير وحكمته المترسخة وإيمانه بالإنسانية التي تؤمن بخلق إنسان نابه من الشخص البليد الذي لا يدرك الأمور، وهذا ما جسده الموقوت التي جعلها الأب هدفاً له "ومن بينها عبارة لجان جاك روسو



الظلام ، إلا ضفدعة واحدة ، يأتينا صوتها كالأنين ، فتغرق أمنا بنوبة من بكاء ، تحرص على أن يكون صامتاً ، لكن نشيجها يفضحه ، فنغرق معها بالبكاء ، فيما يظل أبونا حانياً رأسه ومصغياً لأنين الضفدعة ، الذي يتناغم مع نشيج أمنا بشكل غريب !"(٧)

سعى الكاتب في النص السابق بشكل لافت وجميل نحو رصد هموم العائلة بعد الفقد ، وتستثار ذكريات الموت لدى الأم وما تخلفه من أحساس مؤلم يترك جراحات نازفة في نفسها ، نلاحظ هذا عندما تتبع هموم المرأة ومعاناتها بعد موت ابنتها ، أذ تتسع أزمة الحزن في وقت مغيب الشمس ، الذي يُثير في الخيال الشعبي الشعور بالحزن ، فضلاً عما يتركه من بصمات مؤلمة تؤدي الى تثاقل الزمن وبطئه في المسير ، يؤازره أنين الضفدعة ، التي جاءت معادلاً موضوعياً لفقدان الطفلة المتوفاة ، ويتناغم هذا المشهد الحزين مع صوت الأم الثكلى مخلفاً وراءه بحرّاً من الحزن والأسى على رحيلها ، فالقصة التي نحن بصدها جاءت نتيجة تفاعل بين الفرد مع محيطه المكاني فعن طريق القص أو الحوار مع الآخرين أو الحلم أو الاندماج مع الطبيعة يتسنى للمرء تذكر تجارب وملامح انسانية تحرك الشخصيات وتوقظ داخلها أشياء مركونة ومهملة في زوايا الذاكرة .

استطاع القاص بذكاء وفطنة أن يعبر عن معاناة الفقد وما يخلفه من تداعيات ذاكرة حزينة بأسلوب فني رصد طقوس المرأة الريفية في التعامل مع تجربة الموت ، إذ حولته إلى طقس يومي ينمو ويتصاعد مع وقت المغيب ، وينتهي ويتراجع مع اختفاء نقيق الضفدعة . وتتوالد الذكريات في مواضع أخرى مُتخذة من المعادل الموضوعي معبراً لها كما في قصة (الثلث) ، التي تحكي قصة رجل يطلق سراح كل طير مسجون عندما يقع بيده حيث يدفع ثمنه لصاحبه إذ "لم تكن هذه المرة الأولى ، أذ كثيراً ما كان يحرر طيراً من قفصه ، ثم يتابع طيرانه في الفضاء ، تأخذه نشوة ، بعدها يدفع الثمن للبائع ويمضي . كان باعاً الطيور يعرفونه ويتحدثون عنه ، بعضهم يراه مجنوناً وآخرون يرونه عابثاً يبدد نقوده في سماء المدينة ، كان الطير، صغير الحجم ، غريب الشكل أيقظ في أعماقه حكاية قديمة ، جرت عليه هذه السعادة ...

أما هوفقد رآه طيراً سجيناً في قفص و أراد أن يمارس هوايته من دون أن يدري أن هذه المرة تختلف عن

سابقاتها .. لقد أطلق طيراً ثميناً .."(٨)

إن الذاكرة السردية عند الراوي لم تقف عند الذكريات الجميلة المرتبطة بمكان الطفولة فحسب ، وإنما أخذت تحمل ذكريات موحشة ، ولا سيما عندما تعكس حقبة تاريخية مظلمة تجلت في الحروب القاسية وما خلفته من آثار سلبية في نفس الشخصية ، إذ أستفز منظر الطير السجين ذاكرة الدمار والسجون والموت مما دعا هذه الشخصية إلى إطلاق الطيور السجينة وتحريرها من أقفاصها من أجل خلق نوع من التعويض عن الحرية المستلبّة في أتون الحروب وأهوالها ، التي تسرق بوحشية كل ما هو إنساني وجميل ، إذ إهتم القاص في مفاصل القصة بتصوير بشاعة الحرب على الإنسان واستلابه مادياً ومعنوياً ، فضلاً عما تخلفه من قلق وجودي يحمل على عاتقه الحد من عطاء الإنسان ، ويحيله إلى كائن مغترب يعاني من محنة الإلتئام، وغياب الإرادة ، التي تخيم على سمائها أهوال الحرب و أساليبها القمعية ، فالقاص يسعى هارباً من جحيمها ، علّه يمسك بأطراف الأمان .

من الملاحظ أن النص السابق حمل في جوهرة مفارقة مغلفة بالأسى والألم تكمن في أن الإنسان يبحث عن حقوقه المستلبّة ليس في بلاد الغرب ، بل في بلاده ، هذا ما جسده شعور الشخصية بالاغتراب الذي تمخض عنه سعيها نحو خلق معادل موضوعي من أجل التعويض عن الذات المغيبة في ظل الحروب .

ويستمر الكاتب في استذكاراته لسنوات الحرب القائمة المخيمة بوجودها الثقيل الموحش على مدار السرد ، لكنها لا تخلو في نصوص أخرى من مسحة الأمل ، التي تأخذ دورها في تخفيف أجواء الحروب الضاغطة وجحيمها ، هذا ما جسده حضور الحب في خضم الحروب ، إذ يعد من الأمور الأكثر فاعلية على تقبل الحياة على الرغم من بؤسها ، هذا ما نلاحظه في قصة ( للحب نافذة مضاءة )، التي استمدت فيها الشخصية الرئيسية وجودها وقوتها في سياق تداعي ذكريات ماضية لحب رابض في خبايا الروح " عندما توقف المطر تعمد أن يفك رباط غطاء رأس قمصته ، ثم دفعه إلى الورا محمراً رأسه من كيس الفرو الذي ابتل من المطر ، وراح يمشط شعره بأصابعه ، لكنه توقف كالوتد فجأة.. هي تقول له دائماً وكلما انفراداً في ساحة الكلية أو في شوارع بغداد ، أرفع القبعة عن رأسك ، شعرك الأسود الفاحم ، يذكرني بالبصرة .."(٩)

إن عملية رفع القبعة عن رأس الشخصية صحبه إنشغال

وقد أثر هذا الظلم الذي حاق بأفراد المجتمع في نفس الراوي بالشكل الذي اخذ يدق في اعماق الذاكرة ويعكس مأساة وكفاح مجتمع بأكمله في السنين السابقة . وبعد ذلك يتطلع الراوي بنظرة استشرافية تخطى عن طريقها سنوات من النضال والعذاب كما ذكرنا ، وتمخض عنها ولادة أيام مستقرة بعد مواجهة الظلم والتمكن منه ، هذا ما جسده عنوان القصة ( حديث الذكريات القادمة ) الذي انطوى على مفارقة تحمل نظره مستقبلية لأحداث قادمة ، إذ كيف يمكن أن ترتبط الذكريات بأمور لم تحدث بعد؟! لعل الراوي أراد بهذه المفارقة أن



عبد الامير المجر

يوشي بإرادة الإنسان وإصراره على تخطي الصعاب والعقبات الاجتماعية والسياسية وقوى الشر حتى وإن كانت إمتداداً لأزمة ولّت بعيدة تضرب في اعماق الماضي فلا بد بالإرادة والعزم من دحر قوى الظلام التي أخذت تتلاشى عند تتبع أحداث القصة مع زخات المطر ، التي جسدت بشارة النصر والارتقاء نحو سلاّم الحرية وهذا سيكون فيما بعد حديث لذكريات خُطت أروع مواقف النصر كما في قول الراوي : " إن أمكم لن تنسى أيام ميلادكم وأيام سعدكم وشقائكم .. فابتسمت أمنا ابتسامة حزينة وأدارت رأسها قليلاً ، وكما لو أنها تحدث نفسها، قالت وهل أنسى أيامكم مع الكلاب؟! عندها حاولنا أن نستمر ما بان من آثار العض على أيدينا وأرجلنا ، والتقت أعيننا في لحظة واحدة متوثبين ( نحو جهة ما ) حتى استحلنا كتلة أجساد خلف بندقية أبينا التي قشرت الصدأ من جلدها سنين أو غلت في الوجع ، كنا نطل بأهاتنا من قعرها، نتطلع وأمنا التي شغلتهنا عنا موجات من صمت يلاحقه صخب رصاص راح يتلاحق ليدوي وسط دويه نباح الكلاب " (١٤)

لم تعد ذاكرة الكاتب أو الشخصية تنتج ذكريات فردية متمركزة ومنحصرة داخل الفرد، بل أصبحت تملك مكاناً ضمن المنظومة المجتمعية فقد يتحول المكان نفسه مرة أيضاً وأخرى ضيقاً مكروهاً لأسباب نفسية داخلية تحتها هيمنة الشعور بالأغتراب المرتبط بالمكان ، يتضح هذا في قصة ( آثار أقدام الصغيرة ) في أثناء وصف الراوي لذاكرة المكان بقوله : " أتجول في المدينة ، مثل غريب ، أبحث عن آثار

ذكريات ماضية استعاد عن طريقها الراوي أيام الحب الجميلة التي عاشها وحضرها حضوره للمكان الذي تعيش فيه حبيبته في ( البصرة ) مكان الحرب ، وعلى الرغم من أجواء الحرب المخيمة على المكان ، نجد الشخصية تشعر بالانجذاب والمحبة نحوه ، من هنا يتحول المكان المرتبط بالذاكرة المكانية من مكان معادٍ إلى مكان أليف ، إذ سعت القصة نحو إيصال فكرة تكمن في أن الحب وحده يتكفل بتحويل المكان الموحش إلى فردوس للحياة والجمال والأمل .

وتستمر تداعيات ذكريات الحرب المؤلمة في قصص عديدة منها قصة (زيارة أثرية ) (١٠) الصغير والطائرات (١١) ، بيت القملة (١٢) وهذا مؤشر على أن الكاتب ناله جزء من أهوال الحرب ، مما ترك في نفسه انطباعاً يملأ ذاكرته.

وتقف الذاكرة السردية عند نصوص تحمل رؤية مستقبلية في سياق ربط ذكريات الماضي بالحاضر ، لتكون امتداداً لسنين خُطت من ألم وجوع في ظل الحصار الجائر ، هذا فضلاً عن الصراع المستمر مع قوى القمع السياسي في الحقب السابقة ، كما في قول الراوي حينما يستذكر الماضي بكل آلامه في قصة (حديث الذكريات القادمة ! ) " كانت أمنا تحمل أصغرنا على صدرها الذي راح يرضع من صدرها الحليب والآهات، فيما كان أبونا ، وقد هدت جسمه الأمراض، يحتضننا بيد ، وممسكاً باليد الأخرى بندقية ، نال من حديدتها الصدأ والسنين ، يطالع وسط غبار ذلك اليوم مواكب سيارات غربية ، ترفع رايات مزخرفة ، أتت قادمة من متاهات الصحاري ، وراحت تتقافز منها كائنات قرقوزية ... " (١٣)

يحمل النص أحداثاً مؤطرة بذكريات تمس الحياة السياسية والاقتصادية التي حملت معها أيام الحصار الضاغطة في الحقب التسعينية السابقة ، كما عكست مسيرة أهالي الأهوار الجهادية ضد الظلم الحائق بهم من قوى القمع السياسي ، إذ تجرع ويلات هذه المسيرة الصغير والكبير والمرأة والشيخ ، ولم تقتصر على فئة محددة من دون أخرى ، وأخذت تهدد وجودهم وكيانهم ، إن مجتمع الأهوار هو مجتمع بسيط يحلم بحياة حرة كريمة بعيدة عن بطش الأنظمة السياسية

ممسكين بأذيال الطفولة والشباب بأصابع خشبتها السنين ،  
وحيث ابتعدنا كثيراً تاركين أعمارنا المتعبّة تتعثر وراءنا  
سكري ، صرخت ، ولا أدري كيف خرج الكلام من فمي ..  
عيب يا جماعة !!! " (١٧)

من الملاحظ أن رقعة الزمن أخذت بالتمرد والاتساع عند  
الذكريات الجميلة التي حملتها السنين وولت إلى غير رجعة  
مما شكل هروباً أو تمرداً على الواقع من الشخصيات الرئيسية  
، وعلى الزمن الذي يحيل الإنسان إلى الوحدة في سنين عمره  
الأخيرة ، هذا ما جسده رقصّة الشيوخ وهم ينتشون فرحاً  
بذكريات تضح بالراحة والسرور ، لكن سرعان ما يدهمهم  
صوت الراوي وهو يصرخ ( عيب يا جماعة ) ليوقظهم من  
أحلامهم التي غرقوا في جمالياتها مبتعدين عن طريقها من  
ضغوطات الحياة اليومية ، ما أدى إلى خلق زمن شاسع بينهم  
وبين أوجاعهم من أجل أن يخفف من حدة الآلام وثقلها  
على كاهلهم ، الجدير بالذكر أن صرخة الراوي في النص  
اعلاه جسدت اعتراضاً مخبوءاً على الحياة وقسوتها نتيجة  
ما تتركه السنين على الإنسان من ضعف وألم وأنكسار، إنها  
صرخة الزمن التي تستلب كل جميل.

#### الهوامش

- (١) ينظر: غيلان نشيد المشاحيف ، عبد الأمير المجر ، دار الشؤون الثقافية - بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٩ : ١٩ .
- (٢) ينظر: م . ن : ١٩ .
- (٣) ينظر: م . ن : ٢١ .
- (٤) ينظر: م . ن : ٢٣ .
- (٥) ينظر: غيلان نشيد المشاحيف : ٣٩ .
- (٦) ينظر: غيلان نشيد المشاحيف : ٤٧ .
- (٧) ينظر: مالا يتبقى للنسيان ، عبد الأمير المجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٥ : ٩ - ١٠ .
- (٨) ينظر: مالا يتبقى للنسيان : ٢١ .
- (٩) ينظر: ليلة العصفور الأخير ، عبد الأمير المجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠١٠ ، ٤٩ .
- (١٠) ينظر: م . ن : ٤٥ .
- (١١) ينظر: م . ن : ٦٥ .
- (١٢) ينظر: غيلان نشيد المشاحيف : ٧٧ .
- (١٣) ينظر: ليلة العصفور الأخير : ٣٠ .
- (١٤) ينظر: ليلة العصفور الأخير : ٣٥ .
- (١٥) ينظر: مالا يتبقى للنسيان : ١١٩ .
- (١٦) ينظر: جماليات المكان ، غاستونبشارلار ، ترجمة : غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر - بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤ م : ٩ .
- (١٧) ينظر: مالا يتبقى للنسيان : ١٠٠ .

أقدام الصغيرة ، حافياً في صحبة أمي فأعثر على  
صبي صغير، يشبهني ، كان في صحبة أمه ، أطيل  
النظر إليه ، لأنه قروي مثلي و أمه تشبه أمي تماماً  
، أقف ، فيقف هو مندهشاً ، يطالع وجهي بصمت ثم  
يبتسم وكأنه يعرفني ، اتقدم منه ، فيحاول اللحاق  
بي ، تلتفت المرأة لي ، فأذا بها أمي ، أصرخ مثل طفل  
وأنا أشير إلى الطفل ، يا أمي هذا أنا فتسقط بصمت  
، دمعتان من عينيها .. يختفي الطيف ، وأجد نفسي  
وحيداً ، واقفاً عند رصيف المجر الكبير ، انتظر مجيء  
الماطورات لأعود إلى قريتي ... ترى بعد كل تلك  
السنين العاصفة التي أخفت أشياء كثيرة وغيرت  
ملامح كثيرة أخرى ..  
هل أجدها هناك ؟ " (١٥)

تحملنا الذاكرة في تلك القصة إلى مكان الطفولة بين الألفة  
والارتباط الروحي فعلاقة الشخصية بالمكان هي علاقة  
ذوبان روحي وتفاعل مستمر مع مكان النشأة ، ولا سيما الماضي  
المرتبط بطفولة الراوي كما وصفه غاستونبشارلار ، إذ أنطلق  
من نقطة أساسية مفادها أن البيت القديم بيت الطفولة  
يعد مكان الألفة " وانطلاقاً من تذكر بيت الطفولة ، تتخذ  
صفات ملامح المكان طابعاً ذاتياً ، وينتفي بعدها الهندسي " (١٦)  
وفي سياق تتبع أحداث السرد يصف الراوي القرية في أثناء  
زيارته إليها بعد مرور عدة سنين ، إذ وصفها وصفاً موحشاً  
عكس غربته فيها وعدم قدرته على التفاعل معها بمجرد  
ذهاب الأهل والأحباب ، فالمكان يفقد ألفته ورونقه بغياب  
من نحب ، من هنا سعت الشخصية الرئيسية من خلال حلم  
اليقظة التي تدفقت من خلالها ذكريات الطفولة بمجرد  
رؤية طفل يمشي مع أمه إذ سعى الكاتب في سياق الحلم نحو  
خلق عالم تعويضي عن الذات المغترية .

وقد يتوقف الزمن عند الذكريات الجميلة والمحطات  
السعيدة في حياة الإنسان وهو يستذكر مراحل الطفولة  
والشباب ، هذا ما حملته الوقفة الوصفية التي سنقف على  
اعتابها في قصة ( رقصّة الشيوخ الأخيرة ) : " حيث توالى  
الأيام القديمة بالمجيء ، مهرولة مع الضحكات وطفحت  
الوجوه بالفرح الغامر ، وطابت النفوس ، اخذنا نغني .. نغني  
كالصبية الجدلين ، تاركين ركاب الألم يتناثر بعيداً  
كرماد المواقف القديمة حيث تدهمها الريح ، ومع صدى  
الأغاني التي أخذت تنز كالنشيح العذب ، رحنا نرقص ،





## تقنيات السرد وتنوع المرويات في رواية ( علي بابا الحزين )

أسامة غانم  
العراق

للهلّة الأولى يفاجئك العنوان " ليل علي بابا الحزين " للروائي العراقي عبد الخالق الركابي ، العنوان الذي يسبب لأي قارئ تشتتاً في الفهم ، بسبب دلالاته المتشابهة ، المختلفة ، بل واعتماده على تعدد الدلالات ، وما يحمله العنوان من تورية ، هذا في الظاهر ، ولكن بعد القراءة العميقة للنص ، تتضح بعض المعالم وليس كلها ، لأن العنوان هو بالأصل ينطبق على عدة وقائع مترادفة ، متوازية ، تشتغل في نحتة من خلال الحفر في النصّ المزدوج ، الحامل لذاكرتين ، ذاكرة الاحتلال البريطاني و ذاكرة الاحتلال الأمريكي .

وبعض القراء قد يتساءل ، لماذا وقع اختيار الروائي على هكذا عنوان " ليل علي بابا الحزين " ؟ رغم ان شخصية علي بابا الأسطورية لا تمت ظاهرياً الى المتن ، ولكن ، لماذا ليل / ظلام ، علي بابا / الشخصية الخرافية ، الحزين / المحبط - المخدول - المكسور - المحطم ، لا نستطيع اكتشاف ذلك إلا القيام بقراءة مثقفة تفكيكية معمقة خاضعة للتأويل من اجل اكتشاف الشفرات المبعثرة في النصّ المزدوج .



، ألف ليلة وليلة ٩، رغم أن النصّ يستعرض أحداث واقعية ، نعم ، لقد استخدم الروائي هذه الأسماء التراثية بعد أن قام بإحالة دلالاتها ورموزها ، لكي ( يسعى تحليل المضمون إلى الإمساك بالعناصر المناسبة على مستوى الأفكار فقط ولا يمتنع عن القراءة بين السطور كي يكتشف دلالة عميقة " ماذا يريد النصّ أن يقول " ٢٠) ، فهل الخروج من المغارة يعني خروج العراق من حكم النظام البعثي ؟ ولكن بعدما خرج العراق ، ماذا كانت أوضاعه السياسية والاقتصادية والاجتماعية ؟ فالعراق قد احتل و ( دخول " المارينز " بغداد أصابني باليأس والقنوط ، وكانت أعمال السلب والنهب قد عمت الشوارع ، فارتفعت أعمدة دخان الحرائق من الدوائر والمؤسسات الحكومية ، وباتت أصدااء العيارات النارية لا تكف عن التردد على مدار الساعة -ص ٢٩ الرواية) ، أما الكلمة السحرية " أفتح ياسمسم " فهي قد جاءت مجازاً في النصّ لتعطي دلالات مختلفة عن المعنى المطروح في الحكاية ، فهي هنا : الرشوة - النهب - السلب - سرقة المال العام - القتل ، فهي الكلمة التي فتحت أبواب جهنم على العراقيين : ( المنفذ الحدودي وكأنه " مغارة علي بابا " كيفيك أن تردد العبارة المعروفة " أفتح ياسمسم " لتتهدم عليك الدولارات مثل قطرات المطر ،ص ١٩٢ الرواية ) ، وماهي كلمات كهروماتة الأخيرة ، رغم عدم وجودها في النصّ نهائياً ، ومن هي كهروماتة في التراث العربي ٣، وعلى من أحال الروائي هذه الشخصية ، أن القراءة ( الوحيدة الجديدة للنصوص هي قراءة خاطئة ، والوجود الوحيد للنصوص يكمن في سلسلة الأجوبة التي تثيرها . فالنصّ ، كما يشير إلى ذلك (تودوروف ( بمكر ، هو نزهة يقوم بها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى ٤) ، ومن خلال بحثنا في " كلمات كهروماتة الأخيرة " القسم الثالث ، لم نعثر إلا على كلمات - دنيا التي هاجرت إلى أمريكا مع جنينها - المستقبل المجهول ، على شكل رسالة موجهة للراوي- القارئ ، هاجرت إلى بلاد المحتل - لا ادري

وان الروائي لم يستعير اسم علي بابا اعتباطاً ، فان علي بابا شخصية خيالية في حكايات ألف ليلة وليلة ، وحكايته هي احد أشهر الحكايات ، الهمت الكتاب والفنانين في أنحاء العالم ، تدور أحداث حكاية " علي بابا والأربعين حرامي " في ألف ليلة وليلة حول حطاب فقير يدعى علي بابا يسمع بالصدفة كلمة السر التي تفتح باب المغارة التي فيها كنوز اللصوص ، وبفضل كلمة السر " افتح ياسمسم " تمكن علي بابا من الحصول على الكنوز المخبأة في المغارة ، عليه تكون تساً ولاتنا مشروعة في معرفة قصيدة الروائي فيما يقصده ب علي بابا : فهل هو الشخصية الخرافية كما جاءت في الحكايات التي تستولي على كنوز المغارة ؟

أم هو الشعب العراقي الذي تستباح و تسرق آثاره وثرواته وأمواله وأرواحه من قبل العصابات الآتية من خارج العراق ؟ أم هو هنا الروائي الذي غادر النصّ حالما الانتهاء منه ، للكشف عن اللصوص الحقيقيين الكبار ، أولئك الذين يسرقون البلاد بكل ما فيها من حضارة وآثار ونفط ؟ وعوضاً عن الأربعين حرامي ، صاروا آلاف الحرامية من خلال مناصبهم الحكومية وأحزابهم الدينية مع تفشي فساد ادري ومالي كبير وخطير تعرض له المجتمع العراقي دون خجل أو خوف من الشعب العراقي .

أو هو الاسم الذي أطلقه الامريكين على الشعب العراقي ؟ " مكتفين بالسخرية مما يجري ، مشبهين العراقيين دون استثناء ب ((علي بابا )) وخصومه اللصوص الاربعينص ١٠ الرواية" .

وحسب رأي غدامير ( أن العلاقة بين النصّ والقارئ تخضع لمنطق السؤال والجواب ، إذ يصبح النصّ جواباً عن سؤال ، وبعبارة أخرى لا أرى في نصّ ما إلا ما يعني . فان فهم نصّ تاريخي ما ، يعني : فهم السؤال الذي أجاب عنه النصّ ، وبصفة عامة : البحث عما يسميه غدامير ب " أفق الأسئلة" ) ١٠ .

وقد قام عبد الخالق الركابي بتقسيم الرواية إلى ثلاثة أقسام ، كل قسم يحمل عنوان مستوحى من حكايات ألف ليلة وليلة ، كما فعل في عنوان الرواية الذي استوحاه من حكاية " علي بابا والأربعين حرامي " ، فالقسم الأول والثاني مأخوذ من الحكاية أما الثالث فهو يعود لحكاية منفصلة ، وهي من ضمن الحكايات الأخرى :

#### ١- الخروج من المغارة .

#### ٢- افتح ياسمسم .

#### ٣- كلمات كهروماتة الأخيرة .

لماذا استعارة أسماء الأقسام من الحكايات الخيالية / الخرافية

المشتركة مع الاحتلال الأمريكي الذي بدأ في بداية القرن الواحد والعشرون ، وبهذا يتحقق النصّ المزدوج المتألف من روايتين داخل رواية واحدة.

حفلت الرواية ب شخصيات كثيرة جداً ، ولكن أكثرها لم تشترك في الأحداث ، فمثلاً عصفور الحمال الذي في شارع المتنبي يسهب الراوي في وصفه له ، ف عصفور الحمال وجد نفسه في الحدث الذي لم يشترك فيه والذي لم يشترك في تشكيله ، وهكذا بقية الشخصيات ، وأغلبها تتواجد في مقهى الشابندر ، وشارع المتنبي ، أمثال : الزوبعي / بائع كتب ، مكتبة الشقيقان عدنان ومحمد سلمان ، بائع الشاي وزاويته الركن ، عبد شندي / بائع كتب ، واثق الحمداني / بائع كتب ، أما أصدقاءه في مقهى الشابندر : حسيب رجب ، امجد سالم ونارجيلته ، هاني الأحمد وصلعته ، وشخصيات مدينة الأسلاف : يحيى شفيق ، ابن المبيضجي صاحب مكتب استنساخ قبل الاحتلال ، وتاجر بعد الاحتلال ، الباحث عن الثراء السريع بكل الطرق على قاعدة ميكافيلي " الغاية تبرر الوسيلة " ، حيث يجازف بإدخال خمسة وعشرون تريلة محملة بلحوم دواجن وبيض فاسدة من منفذ مدينة الأسلاف ، لتسديد كمبيالات مستحقة الدفع ، بقية مبالغ القصر الذي اشتره لدنيا في بغداد في شارع الأميرات ، وينتهي نهاية مأساوية ، حين يختطف من قبل جماعة ، تأخذ فديته البالغة ستين مليون . بطرق شبّهة بأفلام العصابات واللصوص في السينما ، عبر أساليب ملتوية ومتاهات ، وعملية تسليم المبلغ تم من قبل زوجته وابنته الأرملة ودنيا ، ولكن مفعول النقود يذهب سدى عند عدم عودة يحيى شفيق ويتعزز الشك في اختفائه ، أما الشخصية الثانية والتي يكون لها حضور فهو نجيب شكري المهرب لكل شيء حتى الآثار العراقية مابين إيران والعراق عبر البحيرة ، والذي يطلق عليه يحيى لقب الكذاب ليشتهر به في مدينة الأسلاف ، بعد الاحتلال " بات واحداً من أهم الشخصيات المتنفة في مدينة الأسلاف ، ص ٢٧٧ الرواية " ، والفضل يعود في ذلك إلى احد أقرباءه المعدومين من قبل السلطة السابقة لارتباطه بأحد الأحزاب الدينية ، وفي لمحة ذكية مضحكة يبرز الراوي تناقض موقف نجيب شكري تجاه قريبه هذا ، حيث قبل الاحتلال كلما كان يسجن او يذكر اسمه يلعنه ويشتمه وبعد الاحتلال علق على حائط مكتبه " صورة كبيرة بالأبيض والأسود ، معلقة على الحائط في مواجهتي لشيخ ملتج اعتمر عمامة بيضاء وقد تقاطر شريط اسود مع احدى زواياها ، ص ٢٧٩ الرواية " ، والشخصية الأخرى ، حمزة مقطاطه - ابن نجم الاعرج

لماذا جعل الروائي دنيا تهاجر إلى أمريكا بالذات وليس إلى بلد آخر - : " أنني كدت اجعل منه موضوعاً للمساومة وهو جنين في أحشائي ، طمعاً في الاستحواذ على بيت مترف يقع في شارع الأميرات - نعم لم لا أصارحك اللحظة بالحقيقة ؟ - لولا انه جعلني احسم أمري وأقرر الهجرة : حصل ذلك يوم اتصلت بي هاتفياً إياي لفشل مسعك مع نجيب الكذاب ، فوسط انفعالي وأنا أرد عليك منتحبة فوجئت بأول ركلة منه في بطني ، فقررت لحظتها نفص يدي عن كل شيء والنجاة به ، هو ابني الوحيد وسط زبانية جهنم !! - ص ٢٩٠ الرواية " ، بعد هذا هناك من يتساءل : ما هو الامتداد الفلسفي والفكري لدنيا في كهرومات ، وهي المرأة المسيحية التي تزوجت ب يحيى وهو الذي وقف لها في محنتها المالية بعد أن طردها رياض من المتحف لعدم تمكنه من تحقيق غاياته اللا أخلاقية ، في توظيفها عنده في مكتب الاستنساخ في مدينة الأسلاف ، ثم زواجها منه بالسر ، على بركة الشيخ غازي فياض الذي تنكر لهذه الزيجة بعد اختطاف يحيى " هنا المشكلة ، فهذا الشيخ اللعين لم يعد كما كان في الماضي : إذ انه يسعى لل فوز بمقعد في البرلمان في الانتخابات بعد فشله في الدورة الأولى ! ص ٢٥٠ / ٢٥١ الرواية " .

أن رواية " ليل علي بابا الحزين " تستند بعمق إلى المادة التاريخية لتستقي منها مكوناتها الجمالية والثقافية والسوسيولوجية والسياسية والفكرية والأخلاقية ، التي تنم عن حقائق واقعية بعيدة عن كل ما هو خيالي ، بينما الشخصيات والأحداث تخضع لمخيلة الروائي ، وما بينهما تشكلت سردية النص ، فالروائي استخدم تقنية الزمن المتقطع المختلف الذي يتداخل فيما بينه ، وهذا ما يسمى المفارقة الزمنية ، فهي عدم التوافق في الترتيب الذي تحصل فيه الأحداث والتتابع الذي تحكى فيه ، فمثلا النهاية تكون البداية مع استلهاام وقائع حدثت في وقت ماضي بعيد أو قريب ، لان في المفارقة يكون الاستعادة والاسترجاع ، وعلى القارئ إعادة الترتيب للأحداث وإعادة التسلسل الزمني.

وفي رواية " ليل علي بابا الحزين " نعر على روايتين في داخل الرواية ، تسرد من قبل ساردين اثنين ، هما الراوي - لم يمنح الروائي اسما له نهائيا - الذي عاصر أنظمة الحكم المختلفة التي حكمت العراق ، مروراً بفترة الحصار ، إلى زمن الاحتلال الأمريكي للعراق (الاجتياح الدولي ) ، والثاني هو بدر فرهود الطارش الذي يمثل فترة الاحتلال البريطاني ، فهي رواية تؤرخ لزمينين واحتلالين ، فيصبح الاحتلال البريطاني الذي كان في بداية القرن العشرين منطلقاً للعثور على القواسم





عبد الخالق الركابي

تنتمي رواية الركابي إلى ما يسمى في التجنيس الأدبي بـ "التخييل الذاتي" وهو نصوص سير ذاتية مروية أو رواياتها منبعها حياة كاتبها "، وهذا مما جعل عبد الخالق الركابي يتمتع ويرد في حوار مع الصحفية نهضة طه الكرطاني<sup>٩</sup> قائلاً: "ولا اكتمكم باني فجعت بهذا الضرب من النقد حتى بت أخشى أن يتصدى لي احد النقاد في المستقبل ليطلبني بان اجعل الراوي يعتمر "الكاسكيتة" ويستند إلى عكاز وصولاً إلى التطابق الكامل معي!!" بل ويضيف مشدداً على ذلك: "لقد عمدت في غالبية رواياتي - ليس في روايتي الأخيرة فحسب - إلى جعل روائي متخيل يروي أحداث الرواية بضمير المتكلم . انه كائن ورقي متخيل أضعه كشخص روائي وسط شخوصي المتخيلة الأخرى دون أن يعني ذلك تطابقه معي . ذلك لان التطابق ينتج كتاباً في السيرة الذاتية لا الرواية ، ثم لا يفوت المتتبع لمعظم رواياتي أن أحداثها تجري في ( الأسلاف ) وهي مدينة خيالية لا وجود لها على ارض الواقع ."

يجب ان لا يكون هنالك خلط أو تداخل ما بين مؤلف النص والمؤلف الحقيقي وبين المؤلف الضمني أي الراوي للسرد ، لان المؤلف الحقيقي هو على نقيضهم لا ينبثق أو يستنتج من السرد ، ففي رواية الغثيان التي بطلها روكنتان هناك مؤلفون ضمينيون مختلفون وساردون مختلفون ولكن المؤلف للنص واحد هو سارتر ١٠ ، وكذلك بطل رواية الغريب ، ميرسو، قد أضفى كامو عليه الشيء الكثير من سيرته الذاتية، فهل معنى ذلك أن ميرسو هو المؤلف الحقيقي لرواية الغريب ، بالطبع لا

بائع اللبلي والحاصل على نوط الشجاعة عوضاً عن أبيه نتيجة عملية مفبركة حيث موته بشظية طائشة وهو على دست اللبلي حول أيوب العرضحالي قريبهم الحادثة إلى استشهاد في الجبهة - ذو الهيئة الأنثوية والعجيزة الضخمة ، بملابسه الزيتوني ومسدسه ، شخصية انتهازية ، وهو من كان المسؤول عن جلب الراوي إلى "الأستاذ" ثم إيداعه الموقف - السرداب ، ليتحول بعد الاحتلال إلى رجل متدين بدشداشة بيضاء فضفاضة يعمل مراسلاً عند نجيب شكري .

تعتبر شخصية الراوي ، الشخصية الرئيسية في الرواية التي لم تمنح اسماً ، والحاضنة لكل الشخصيات ، والمتفاعلة معها ، يطالعنا الراوي منذ الصفحات الأولى بأنه يعمل على كتابة رواية ساردها وبطلها بدر فرهود الطارش على شكل سير ذاتية عن حقبة الاحتلال البريطاني وكوارثه وصولاً إلى زمن الحصار وتداعياته المخيفة : تفشي الفقر ، الحرمان ، الجوع ، الوشاية ، بيع أثاث البيوت مع أبوابها ، ولا تنجز هذه الرواية إلا في الصفحات الأخيرة ، وهذا ما يخبرنا به الراوي : " هكذا عدت أمارس حياتي على وتيرتها المعهودة ، محاولاً ، على مدى الشهور اللاحقة ، وضع اللمسات الأخيرة على روايتي ، باذلاً جهدي للوصول بها إلى نهاية مقنعة تنسجم مع سياق الأحداث ، ص ٢٨٩ الرواية " ، هذه الرواية بالأساس تحتوي على روايتين كما نوهنا سابقاً ، رواية بدر وسيرته ورواية الراوي المحتوية لها مع روايته الأصلية : " سيتسنى لي الجمع بين احتلالين ، ماهما في واقع الحال ، إلا كوجهين لعملة واحدة : الاحتلال البريطاني الذي هو شاهداً عليه ، والاحتلال الأمريكي القادم الذي يفترض أن أكون شاهد عليه ! ص ١٤ الرواية " ، الاحتلال الذي زرع سلوكيات شيطانية تحط من قيمة الإنسان العراقي وتشوهها وعملت على ترسيخها في النفوس الضعيفة ، وأطلق على هذه السلوكيات مصطلحات مقترنة بفعلها : الحواسم - القفاصة - العلاسة - البحارة ، وقبل أن استرسل أود أن انوه أن كثيراً من القراء والنقاد قد اعتبروا الراوي هو المؤلف عبد الخالق الركابي ، ك الأستاذ ناطق خلوصي في مقالته " تعدد المحاور السردية و سطوة المكان " : " مدينة الأسلاف انما هي مدينة بدرة التي ولد فيها الروائي وعاش شطراً من حياته فيها قبل الانتقال إلى العاصمة بغداد " ، والدكتور حسن سرمك حسن في دراسته ٦ " عبد الخالق الركابي عميد تقنية التخييل التاريخي في الرواية العراقية " ، والكاتب السوري فائز علام ، عندما يقول " فالروائي هو البطل الرئيس في الرواية " ، حتى الكاتب التونسي كمال الرياحي ٨ يذهب إلى الرأي ذاته : "

٢٤٤ الرواية " ، قد زين جدران بيته بلوحات مختلفة لصفائين عراقيين وانكليز مع مكتبة ضخمة بارتفاع طابقين في الصالة التي تتكون من عشرات الرفوف المثقلة بالآلاف الكتب والمخطوطات والملفات (ص ١٥) ، الشخصية التي تنبأت باحتلال العراق من قبل أمريكا بعد أحداث ١١ / سبتمبر: (أن أطماع الأمريكيين في العراق قديمة قدم أطماع البريطانيين ، فقد كان الطرفان يتنافسان للاستحواذ على البلاد منذ مفتتح القرن العشرين ، متخذين من حملات " التبشير " والتتقيب عن الآثار واستخراج النفط ، فيما بعد ، وسائل للتغلغل وكسب النفوذ - ص ١١١ الرواية ) ، ويصبح مصدر الهام للراوي مع مد يد العون له في فترة الحصار ، ومن خلال الزيارات الدورية للراوي لمدينة الأسلاف تكتمل الرواية وليكون لبدر : " في تلك الرواية حصّة الأسد - ص ٣٢ الرواية " ، وهذه الرواية تكتمل رغم أن الراوي قد فقد جدوى الكلمات ، لما رآه من أحداث ماهولة ، مخيفة ، متسمّة بالإنسانية ، وتنسف مقولة ماركس الإنسان أثنى رأسمال ، ف بدر من مخلفات البريطانيين ، وأبوه الحقيقي هو تيلر تومسون ، الجاسوس البريطاني الذي دخل العراق بصفة منقب آثار وعُرف بأكثر من أسم مثل أسم " فوكس وايت " ، يعود بعد احتلال بلده للعراق بصفة أول نائب حاكم عسكري على المدينة ، جار الثري فرهود الطارش زوج الجميلة شذرة والدّة بدر ، التي تصبح عشيقّة تومسون ، ونتيجة هذه العلاقة يأتي بدر بعينية الزرقاوين ، وليكون ابن فرهود المدلل رغم أن فرهود قد تزوج مرتين قبل زواجه من شذرة ولكنه لم يخلف ذرية ، فهو عقيم ، ويترك أموال وفيرة بعد موته ل شذرة وبدر . ويعرفه تيلر تومسون ب " المس بيل " سكرتيرة دار الاعتماد ، وهي التي نصبت " فيصل " ملكا على العراق ، وتهديه عدد من مجلة " ناشينال جيوغرافك " باللغة الانكليزية والترجمة العربية " العصور القديمة " ، بل كان مستر تومسون يصطحب بدر في رحلاته إلى أماكن التتقيب ولاسيما في أورولكش بعربة بولمان كأنها بيت متنقل ملحقة بالقطار ، لقد عاصر بدر الكثير من الأحداث كانتحار رئيس الوزراء السعدون ، وافتتاح الملك فيصل للمتحف ، وكان الراوي " مع كل عودة لي إلى بغداد ، الاستعانة بكتب التاريخ المعاصر وبالسيرة الشخصية والمذكرات دون أن أنسى الرجوع إلى الكتب التي تتناول تاريخ محلات بغداد لغرض توثيق بدر - ص ١٥٩ الرواية " .

وللنهاية تبقى شوارع المدن العراقية مستباحة .. والقتل والاغتيال على الهوية ( المذهب أو القومية ) مجانا .. ويبقى اللصوص يثبون تباعا مغادرين جرار كهربائية .

، وهذا ما لم يعرفه أو يطلع عليه أغلبية الذين تناولوا الرواية ، فكانت رؤيتهم مضللة ما بين الخيال والوهم ، عندما قاموا بإلغاء التخيل ، فالرواية تكتب بمخيلة الروائي لا بمخيلة المؤلف الضمني ، ولم يضعوا في حسابهم الفارق الكبير ما بين الروائي والمؤرخ ، فالأول تكون مخيلته رائده ، أما الثاني فتكون وثائقه مرشده ، ولكن " إن التاريخ لا يستطيع ، كما أرى ، أن يقطع كل علاقة مع السرد دون أن يفقد طبيعته التاريخية ، والعكس بالعكس " ١١ لذا وقعوا في الخطأ المعتاد ، عندما ظنوا أن المؤلف الحقيقي هو راوي الرواية ، نعم الروائي قد يستعير أجزاء من حياته الواقعية ولكن ليس معنى ذلك أنه البطل أو الراوي أو شخصية أخرى ، فيبقى الخيال هو الحكم الفاصل ، وتبقى الرواية " الجنس المهيمن حاليا هي التي تعيد النظر دائما ، من خلال التأثير المأوي في هيمنة الكتابة وسلطة الخيال ١٢ .

ولكن الروائي عبد الخالق الركابي أوقع القارئ في شرك التوهم بالتطابق ما بينه والراوي ، استنادا للكثير من مقتطفات السيرة الذاتية للركابي :

❖ المؤلف روائي وبطل الرواية كذلك : " عاوتني حماستي القديمة للشروع في كتابة روايتي المنتظرة - ص ٢٦ الرواية

❖ المؤلف لديه رواية " سابع أيام الخلق " وبطل الرواية كذلك عندما يعثر على روايته في مكتب الاستنساخ : (وانتهى تقليبي لتلك الكتب ، في إحدى المرات ، بعثوري على نسخة مصورة عن روايتي " سابع أيام الخلق " - ص ٥٩ الرواية) .

❖ قيام الركابي بذكر ثلاثيته مرات عديدة مواقع من الرواية : ( وعلى امتداد الشوارع التي سلكتها السيارة دأب حمزة على الالتفات نحوي ، وأنا غاطس وسط زميليه في المقعد الخلفي ، ليحدثني هذه المرة عن متابعته لرواياتي ولاسيما تلك " الثلاثية " التي تدور أحداثها في مدينة الأسلاف : " الرواق " و " يحلق الباشق " و " اليوم السابع " ١ - ص ٦٧ الرواية ) .

وهناك الكثير من هذا الاستشهاد ، لذا سنكتفي بهذا القدر ، وان هذه الاستعارة للمؤلف المأخوذة من سيرته الذاتية ، أحييت على الشخصية الرئيسة في الرواية إلا وهو الراوي ، من خلال سلطة التخيل ، السلطة المتنفة في أي نص روائي ، والنص يخضع للتحليل بالنظر إلى سياقاته السوسولوجية أما الشخصية التي أخذت حيزا كبيرا من الرواية شخصية بدر فرهود الطارش ، فهو المليونير ، المصاب بشلل نصفي اثر جلطة دماغية ، الذي " أنهى دراسته في المدرسة الأمريكية ، فعُين موظفا في الشعبة الفنية في المتحف العراقي - ص

## الهوامش والاحالات

- ١- الفلسفة الألمانية والفتوحات النقدية - مجموعة من المؤلفين ، جداول للنشر والترجمة والتوزيع - ط ١ بيروت - لبنان ٢٠١٤ ص ٢٦٣ .
- ٢- الرواية: مدخل الى مناهج التحليل الادبي وتقنياته- برنار فاليت ، ترجمة سميرة الجراح ، المنظمة العربية للترجمة . ط ١ بيروت - لبنان ٢٠١٣ ص ٨٥ .
- ٣- الحكاية ، إن بطلته هذه الحكاية هي (قهرمانه) بالقاف الذي أصبح في ما بعد كافا.. وكانت (كهرمانه) طفلة ذكية وشجاعة والدها كان يمتلك (خانا) لإيواء المسافرين وهو أشبه بالفنادق في أيامنا هذه وكان يمتلك أيضاً عربية، يضع فوقها عددا من الجرار. يقوم والد كهرمانه بملء تلك الجرار بالزيت صباح كل يوم ليبيعه في السوق. وذات ليلة من ليالي الشتاء القارس نهضت كهرمانه من فراشها .... بعد أن سمعت أصواتاً غريبة وشاهدت عددا من الغرباء اختبأوا في الجرار الفارغة. ولكن هم اطلوا برؤوسهم لمراقبة رجال الشرطة الذين أحاطوا المكان. أسرع كهرمانه لإخبار والدها ،واتفقا على إحداث ضجة في الخان لكي يخفي اللصوص رؤوسهم وتمهلها ما أرادا وهنا قامت (كهرمانه) بملء إحدى الأواني بالزيت وراحت تصبه في الجرار الواحدة تلو الأخرى. ولما شارفت الجرار على الامتلاء نهض اللصوص واخذوا بالصراخ

- والعويل مما دفع رجال الشرطة للامساك بهم .
- ٤- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية - امبرتو ايكو ، ترجمة: سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب ط ١ ٢٠٠٤ ص ٢٢ .
- ٥ - جريدة الزمان الدولية - ٢٩ / نوفمبر / ٢٠١٤ .
- ٦ - مركز النور نيت - ٩ / ٦ / ٢٠١٤ .
- ٧ - رصيف ٢٢ نيت - ٢٩ / ٦ / ٢٠١٤ .
- ٨- الجزيرة نيت - ١٩ / ١ / ٢٠١٤
- ٩- كتاب العراق نيت
- ١٠- المصطلح السردى - جيرالد برنس ، ترجمة: عابد خزاند ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ط ٢٠٠٣ ص ٣٣ .
- ١١- الزمان والسرد ج-١ بول ريكور ، ترجمة: سعيد الغانمي و فلاح رحيم راجعه عن الفرنسية ، جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت - لبنان ط ٢٠٠٦ ص ٢٨٠ .
- ١٢- الرواية: مدخل الى مناهج التحليل ، ص ١٨ .

## صدر حديثا

**الدكتور جمال نصاري**

**القصة النثرية العربية في إيران**

C.C.P.P

جمال عبد الزهرا نصاري  
1978- عبادان  
مدرس في دائرة التعليم و التربية و جامعة بيام نور  
بكالوريوس في الادب الفارسي- جامعة شهيد  
تشميران الاخواز- سنة ٢٠٠١  
ماجستير في الادب العربي- جامعة آزاد الإسلامية في  
عبادان- سنة ٢٠١٠  
دكتوراه في الادب العربي جامعة علوم- تحقيقات في  
طهران- سنة ٢٠١٤  
صدر له:  
بدرشاكر السياب إله الأسطورة (باللغة الفارسية)  
عباس بور عباسي شاعر الالم (باللغة الفارسية)  
الشعر سلاح للبقاء (باللغة العربية)  
( بعيدا عن القارب) ترجمة وقراءة في شعر أمال عواد  
رضوان الفلسطينية (باللغتين الفارسية و العربية)  
(شذرات الحنين) ترجمة وقراءة في شعر لمياء عمر  
عباد التونسية (باللغة الفارسية)  
(ظل الحلم) ترجمة وقراءة في شعر فوزية العكرمي  
التونسية (باللغة الفارسية)  
(الصمت الناطق) ترجمة وقراءة في شعر فاطمة  
بوراكه المغربية (باللغة الفارسية)  
عندما أموت- قصائد نثرية  
الجريمة- قصائد نثرية



## حوار مع الروائي الفرنسي ماثياس إينارد



أحب فكرة أن لذة الجمال يتعارض مع العنف والمعاناة في العالم

ترجمة د. عبدالرحيم الرحوتي  
أستاذ الألسن وعلم الترجمة بالمعهد العالي الدولي للسياحة  
طنجة / المغرب

• أجرى الحوار: جوليان بيسون Julien Bisson

• المصدر: مجلة لير Lire ، فرنسا، عدد ٤٣٨، سبتمبر ٢٠١٥

له في بعض الأحيان هيئة دب بعوارضه الشعثاء وشعره الفوضوي وكتفيه العريضين، توازن لطيف بين القوة والهدوء. ولكن عندما يخرج من خلوته في برلين، فذلك لكي يلقي للقراء رواية بحلاوة العسل، أعمال رفيعة المذاق حيث تحتدم الفنون والثقافات والحروب والحضارات. «بوصلة» روايته الجديدة هي من هذا النوع. يستعيد فيها عن طيب خاطر الطاقات المذهلة التي أبان عنها في رواية «طوق» وسعة المعارف في رواية «تحدث لهم عن المعارك والملوك والفيلة» والبعد السياسي في رواية «شارع اللصوص».

سجين ليلة ساهدة، مسكون بهاجس مرض لا يعرف له اسم، يغطس فرانز الراوي، في ذكرياته المتقطعة والمطبوعة بالهلوسة، وذكريات رفيق له متخصص في الموسيقى الشرقية، متيم بالمعرفة وبكل ما هو غرائبي، وهما يتجولان معا في الشرق الأوسط والأدنى إلى جانب الفاتنة سارة. رحلة حميمية وفريدة من نوعها، من فيينا إلى بيروت، إلى استنبول، إلى تدمير بحثا عن المستشرقين الكبار غوستاف مالر، هاينريش هانكه، هونريه دو بالزاك، أوجين دي لاكروى وغيرهم كثير...

رواية حب مستحيل، «بوصلة» هي كتاب جامع، ملحمة حلم عبر قرنين من التاريخ، جاءت لتكريم هؤلاء الرجال والنساء الذين وهبوا أنفسهم للدراسة والبحث الفني. ولكنه أيضا جرد عاشق لإسهام المشرق في تطور الثقافة الأوروبية، تقريض للتهجين والغيرية، بعيدا عن الحدود والخصوصيات. يحتفي ماثياس إينارد من خلال هذه الجدارية العالمية والحسية بالحوار بين الشعوب، في الوقت الذي تشتعل فيه النيران في العالم مع غياب أي إرادة لتفاهم. حوار مع كاتب جذاب وملتهزم ومقتنع تماما بسلطة الكلمة في مواجهة عنف البشر.



مملكة الشهوة الجنسية. مكان الحرية والتحرر من العادات والإكراهات. هو تصور غذى الفن والفكر بصفة عامة، إلى حدود النصف الأول من القرن العشرين. هو أيضا فضاء قاحل، مكان التجرد بالنسبة لأتباع المذاهب الروحية (المتصوفة). في الواقع، يأتي كل واحد منه برغباته الخاصة وبمشرقه الخاص.

#### لم يكن الاستشراق إذا مشروعا موحدًا؟

لا، سيكون من الصعب اختصاره في مشروع وحيد، بل يوجد عدد كبير من الاختلافات في الرحلة الاستشراقية. هناك من يقصدون المشرق فقط لتوفر إمكانية السفر إلى الجزائر بعد ١٨٣٠ أو إلى الإمبراطورية العثمانية. هناك أيضا جانب علمي مع حضور علماء اللسان والمؤرخين وأناس يقصدون المشرق للبحث عن نصوص. أخيرا، نقف في القرن التاسع عشر على نوع جديد من الرحالة، إنهم رجال الأدب الذين قصدوا المشرق للتشبع بالحلم. لو لم يشد فلوبيرت الرحال إلى مصر والشرق الأوسط قد لا يكون أقدم على كتابة رواية «سلاميو» و«إغراء القديس أنطوان» أو على كل حال لم يكن ليكتبهما بنفس الطريقة. هذا صحيح أيضا مع لامارتين وجيرار دو نيرفال وبالنسبة لكل هؤلاء الكتاب الذين غيرت الرحلة حياتهم، كتاباتهم، طريقتهم في رؤية العالم. ولكن هذا الحال مختلف تماما عما نجده عند من قصدوا الشرق

تتناول روايتكم السابقة «شارع اللصوص» حياة شاب مغربي في الغرب. أما روايتكم الجديدة «بوصلة» فتقطع الطريق بشكل عكسي، تتبع خطى مغامرات الأوروبيين في المشرق...

حاولت، على امتداد عدة كتب، إثارة، بأشكال مختلفة، العلاقات بين جانبي البوسفور أو البحر الأبيض المتوسط. في رواية «نطاق» انصب اهتمامي على عنف الحرب. في رواية «تحدث لهم عن المعارك والملوك والفيلة»، كان الأمر يتعلق بمبادلات جمالية وفنية بين هاذين العالمين. في «شارع اللصوص»، حاولت ترصد النظرة الأشد معاصرة لشاب مغربي في عالمنا. مع «البوصلة» أردت، هذه المرة، التفكير في مغامرة المستشرقين بانكبابي على الأحاسيس التي اكتشفتم خلال أسفارهم إلى المشرق، ولكن أيضا حول التأثير الذي أحدثه ما جاءوا به إلى أوروبا.

#### ما الذي أثار اهتمامكم في مغامرة المستشرقين؟

إنها قصة جوهريّة. علاقتنا اليوم مع الإسلام بشكل عام، ومع الشرق الأدنى والشرق الأوسط بشكل خاص، وما يمكن أن يكون لدينا من تصورات عن ذلك مدينة بشكل كبير للمستشرقين. الاستشراق هو حركة معرفية كبيرة ساهمت في توسيع نطاق تداول نصوص وترجمتها ووصولها بين أيدينا، هي أشياء، في غياب هؤلاء العلماء وهؤلاء الفنانين، قد تكون ظلت مجهولة تماما بالنسبة لنا. وفي نفس الوقت، ساهم المستشرقون في الحركة الكبرى لهيمنة أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية على باقي العالم. إنهم أنفسهم ضحايا، أحيانا برضاهم، لهذه الحركة التي صاروا أدوات لها من دون أن يكونوا بالضرورة على وعي بذلك. هم أيضا ضحايا الأحكام المسبقة التي كانت متداولة في زمانهم والنظام السياسي الذي ساد في عهدهم. يبرزون الصعوبات التي من شأنها منع المرء من أن يظل معطاء وموضوعيا ومتوازنا. سجل إدوارد سعيد هذه المسألة عندما تساءل ما إذا لم يكن الاستشراق يتلخص في نهاية الأمر في مشروع هيمنة، هيمنة التخييل أو هيمنة حقيقية، سياسية وعسكرية. هذا صحيح إنه جانب يجب ألا يخفى، ولكن لا يقف الأمر عند هذا الحد. إنه أيضا شكل من أشكال الفضول وعلاقة عميقة جدا مع ما يحدث في الجانب الآخر من البحر الأبيض المتوسط أو البوسفور.

#### ما هي الفكرة التي كانت سائدة عن المشرق في

#### القرن التاسع عشر؟

فكرة مشرق يشير الأحلام، مشرق شهواني الذي قد يكون

موطنها وتحول في نهاية المطاف المادة الأصلية. كل هذا يثير الدوار. إذا كانت الاختلافات موجودة وإذا كانت الحدود موجودة، فإنها تبقى متحركة في المكان وفي الزمان ومعها الصور. الكثير من الذين نعتهم بـ «المشارقة» يجدون أنفسهم في البورتريهات الاستشراقية التي هي إبداعات متخيلة من قبل الغرب في القرن التاسع عشر. تعود هذه التصورات للمشرق بقوة في الوقت الحاضر، بشكل خاص تلك التي تهم «طبيعته المبهمة» أو «عنفه الفطري».

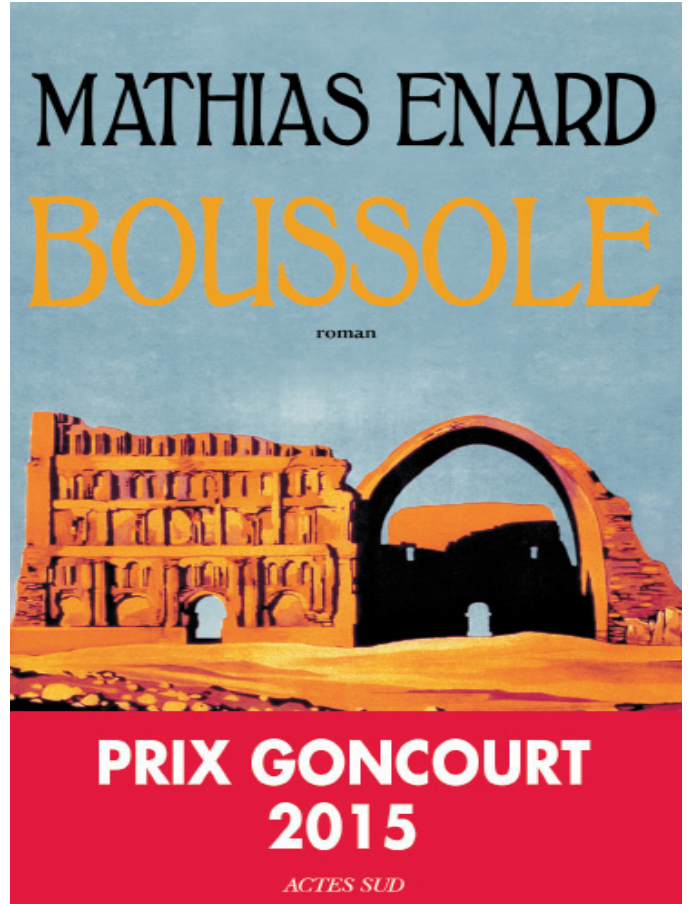
قد نكون بدورنا أبناء هذه الصور التي ولدت منذ قرنين من الزمان؟

بالتأكيد إلى حد بعيد. وتستعمل هذه الصور في بعض الأحيان دعائيا لكي نعود إليها بشكل مستمر. حتى لا نفلت من الصور ومن لوحات الكاريكاتور على امتداد عدة أجيال. أردت من خلال رواية «بوصلة» إضاءة هذا الواقع، إبراز أن المشرق لا يمكن أن يختزل في داعش والإسلاميين المتطرفين، ولكنه أيضا مصدر ثراء ثقافي استوردناه وحولناه وكيفناه مع عاداتنا الأوروبية، سواء كان ذلك عبر الموسيقى أو في صفحة من صفحات رواية «الجلد المسحور» (أحد النصوص الروائية المشكلة للكوميديا البشرية من تأليف هونوريه دو بالزاك). أدمجت اللغة العربية في الأدب الفرنسي في وقت مبكر جدا أكثر مما نظن، وأعتقد بأنه من المهم التذكير بذلك اليوم. لنتحدث عن الأدب بالضبط. بنية رواية «طوق» تتكون من أربع وعشرين فصلا وفي ذلك ما يذكر بالإلياذة، إلا أنها اختارت مع ذلك أن تقربنا من أجواء «ألف ليلة وليلة»

تماما، «ألف ليلة وليلة» حاضرة والحال هذا، بشدة في الرواية، سواء من خلال قصة ترجمتها أو من خلال الحكايات ذاتها. «ألف ليلة وليلة» هي قصة الإفلات من الموت. إذا لم تكن الحكاية فعالة، إذا لم يكن فيها ما يغري سامعها بالرغبة في المزيد، فإن رأس شهرزاد سيقطع في صباح الغد. الراوي فرانز على وعي بفكرة أن الحكاية تنقذ من الموت وأنه يجب أن نحكي الأشياء لإبعاد اللحظة التي لا مفر منها.

ما لا مفر منه في رواية «بوصلة» هو طلوع الفجر، عند نهاية الليل. لماذا هذه البنية للحكاية؟

أدركت بسرعة بأنني أريد أن تدور كامل أحداث الرواية في ليلة واحدة. كان التحدي يتمثل في هيكلية الرواية في الزمان. أدركت بأنه يجب، كما هو الحال في الموسيقى، توفر سرعة أداء مضبوطة. لكي يكتسي ذلك حقيقة ملموسة، فرضت



طلبا للعلم والمعرفة. كما أن الأمر مختلف كذلك بالنسبة لأولئك الذين يتلقون، من دون أن يتحركوا من مكانهم، هذه الصور وهذه الأصوات وهذه الآداب المنقولة من المشرق. أفكر في هؤلاء الفنانين التشكيليين الذين ينعتون بـ «المستشرقين»، ولكن هم في المقام الأول رسامو اللوحات ذات الحجم الصغير في القرن التاسع عشر الذين صنعوا رؤى رائعة عن المشرق كعالم شهباني وقاسي في نفس الوقت، مثل ما نجده في لوحة «موت سردنا بالوس» للفنان أوجين دي لاكروى، مثلا. ما يسحر في هذه التصورات هي الطريقة التي يختلط بها كل شيء، في مشرق معاصر حيث تتداخل قصص الكتاب المقدس والحكايات الأسطورية. إلى حد أن الصورة القديمة للمشرق ستعكس في مشرق نهاية القرن التاسع عشر ويكتشفها فيه هؤلاء الناس. كل هذا سيغذي المتخيل الأوروبي ويصنع صورة ثابتة عن المشرق.

صورة ستأثر، في نهاية الأمر، على المشاركة أنفسهم؟

ما يسحرني هو أن أرى إلى أي حد أن الصور التي تصنع في المشرق تعبر إلى الجهة الأخرى قبل أن تعود من جديد إلى



رأيتم النور في مدينة نيور (فرنسا)، كيف تمكن

هذا الشغف بالمشرق أن يجد طريقه إلى حياتكم؟

لا أدري هل يمكن الاعتقاد في قوى القدر، ولكن حظوظي لولوج هذا الطريق كانت قليلة. نشأت في وسط حيث الكتب كانت أشياء قريبة جدا وحاضرة جدا. كنت محظوظا لأن هناك من كان يشجعني على قضاء الوقت في المكتبات البلدية واكتشاف الكتب. وأن أحد أول ذكرياتي عن المكتبات مرتبط بحلم استشراقي: عندما كنت في الصف الابتدائي، استعرت كتابا كبيرا مزيئا بالصور لألف ليلة وليلة. أقدمت على اختياره لأنه كان كتابا ضخما جدا وممتلاً برسوم رائعة، اكتفيت والحال هذا بمشاهدة الصور من دون أن أقرأ النص. في وقت لاحق، في سن المراهقة، أغرمت بأدب الرحلات. كنت أقرأ بليز سنديراس، بول موران، هنري مونزريد، نوع من أنواع رؤية المغامرة. بعد حصولي على البكالوريا، سافرت إلى باريس لدراسة تاريخ الفن، وهو ما سمح لي بالهروب من جامعة بواتييه، وبالتالي الابتعاد عن البيت العائلي. في مدرسة متحف اللوفر كنت أجد نفسي مفتونا بالفنون الإسلامية، أرض الأحلام، مع منمنماتها، مساجدها، هندستها. نصحوني بتعلم لغة من اللغات الشرقية للاقترب أكثر من هذه الفنون، وهو ما أقدمت عليه. بمجرد ما وقع اختياري على العربية والفارسية، خصصت كامل وقتي لهما بسرعة. الفائدة الكبرى في دراسة الألسن الشرقية هو أنه كان في الإمكان السفر من خلال وجود نظام منح يسهل ذلك. في حدود العشرينيات من عمري، كنت قد تمكنت من قضاء وقت طويل متنقلا بين طهران والقاهرة وبيروت ودمشق.



على نفسي أن تقرأ كل صفحة في تسعين ثانية. وأن الزمان الذي ينقضي يبقى هو زمان الكتاب. لا يتعلق الأمر بجهاز للقارئ، بل إنها طريقة بالنسبة لي أيضا لكي أحافظ على إيقاع الحكاية.

خاصة وأن فرانز ملم بالإيقاع، لأنه متخصص في

### الموسيقى

في وقت مبكر جدا أدركت بأنه يجب أن يهتم بالموسيقى. أولاً، لأن الموسيقى كونية ولا تتطلب أية ترجمة، كما يمكن أن نتناولها بطرق مختلفة، ولكنها تظل تقريبا هي نفسها أينما كنا. إنها تشكل أيضا واحدا من جوانب الاستشراق الذي يعرف بشكل أقل اليوم. بدا لي من المفيد التذكير بالتأثير الذي مارسه الموسيقى الشرقية على كبار الأعلام الأوروبيين، من بيتهوفن إلى شوبان.

هو أيضا كتاب يحضر فيه الحب بشكل لا يعرف

### الانقطاع ...

من خلال قصة حب ملموسة جدا، قصة فرانز وساره، حاولت أيضا أن أبرز وجود روايات غرامية شرقية كبرى تروي حكايات عشق مطلق ومضني. لدينا حكاية «تريستان وإيزولت» ولكن لديهم حكاية «مجنون ليلى» وهي قصة استلهمها أراغون في دوانه الشعري «مجنون إلزا». هناك إذا جانب غرامي، وهناك أيضا جانب صوفي مع هذه الفكرة عن الحب كتجسيد للاتحاد بالمفهوم الصوفي. لا زال المشرق إلى حد الآن يشكل بالنسبة لنا مكان نوع من الروحانية، من القدس إلى الأماكن المقدسة الهندوسية والبوذية. هو المكان الذي تشرق منه الشمس، هو مصدر طاقات روحية كثيرة. شعلة روحية تحترق مثلها مثل منارة.

### أنتم ذاتكم تحددون أنفسكم كمستشرق؟

إنه تكويني على كل حال، حتى ولو أن كلمة مستشرق لم تعد تستعمل في الوقت الحاضر. إنني مستعرب، تعلمت الفارسية، قضيت وقتا في الشرقيين الأدنى والأوسط. في سن الثلاثين، لم يكن الأدب الذي أعرفه بشكل أفضل شيئا آخر غير الأدبين العربي والفارسي. الشيء نفسه بالنسبة للنصوص الدينية مع القرآن وكتب التفسير والحديث السننية والشيعة ... العلاقة باللغة العربية هي جزء لا يتجزأ من ذاتي. في وقت لاحق انقلبت راجعا نحو الوراثة وبدأت أهتم بشكل معمق بالأدب الأوروبي. وعندما أقرأ النصوص الغربية الكبرى، فإن ذلك لا يتم إلا على ضوء الشعر الفارسي أو الحكايات العربية الأولى.

ذلك فإن الكتابة تبقى بالنسبة لي غريبة جداً، تتعاقب فيها فترات عزلة شديدة وفترات حيث نجد أنفسنا محاطين بشدة، سواء من قبل القراء أو من قبل الصحفيين. سندرأس كان هو نفسه يعرف هذا الأمر، هو الذي قضى حياته يحكي عن الشخصيات الأشد غرابية. بالنسبة لي، يمكن أن تدوم فترة الكتابة مدة طويلة، إلى حد خمس أو ست سنوات، ولن أعبر خلال ذلك عن أية شكوى. الفترة التي تسمى فترة «الترويج» هي على عكس ذلك ...

### هل لديكم فكرة عما تبحثون عنه في الكتابة؟

ليست لدينا أية دراية بالمرّة عما نبحث عنه في الكتابة؟ عندما أشرع في تأليف كتاب، أجد نفسي مدفوعاً بروح الاكتشاف. أريد في تعلم أشياء، ابتداءً من طريقة جديدة في الكتابة، كل كتاب يفرض تحويل الكتابة، ثم تعلم القصص والحكايات. كل رواية جديدة تشبه بحثاً من دون أن نكون على يقين بأننا قادرين على إنجازه. وحتى عندما نأتي في نهاية المطاف على إنجازه، فإنه يكون مختلفاً جداً عن ذلك الذي تخيلناه في البداية. إنها سيرورة فريدة من نوعها تلتقي عندي بمسائل تتطلب حلولاً: كيف سأتحول؟ أية ثمار سأجنيها من خلال الكتابة؟ كيف سأشغل مع اللغة؟ في كل مرة تنبعث أجوبة مختلفة.

### لنتناول روايتكم الأخيرة «بوصلت» مثلاً: كيف جاءت هذه الرواية إلى الوجود؟

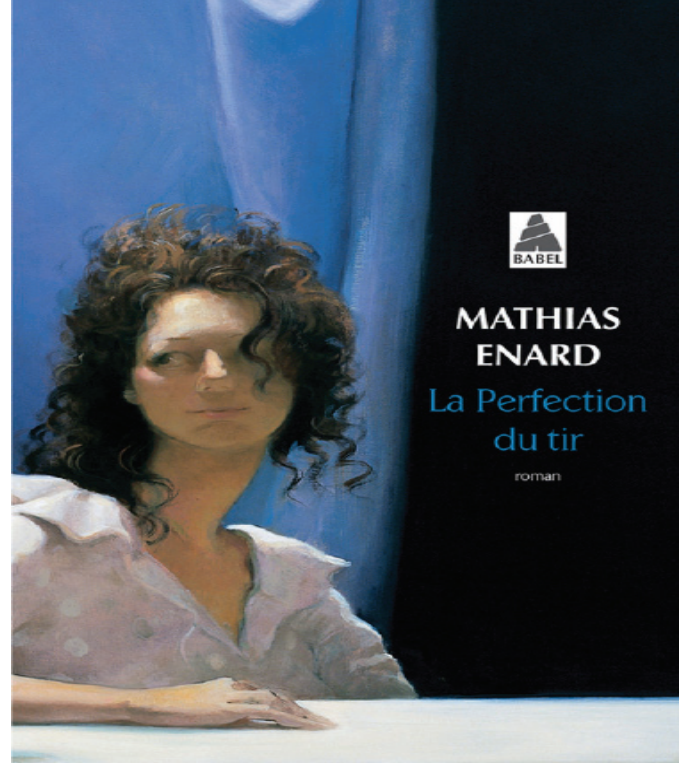
موضوع الكتاب كان حاضراً عندي بشكل مسبق. ولكن العنصر المحرك كان بدون شك هو شخصية ساره وفكرة تتعلق بصورة غير واضحة المعالم لامرأة ومسارها العلمي والروحي وبالتالي عن طريق التعميم، مسار من يشاهدها. بهذه العدة في الذهن شرعت في تحرير الكتاب.

### هل تتبعون مخططاً بعد ذلك؟

نوع من الخططات. نعم، ولكن يتعين أن تتطور. أحياناً مخططاً مع تقسيم مشروع الكتاب إلى فصول، وهي أشياء تنشط فكري وكتابتي. وبصفة عامة أبدأ بالنهاية.

### هل هذا صحيح حقاً؟

نعم، ولكن ذلك لا يعني أن هذه النهاية تظل كما هي. النهاية الحالية لرواية «بوصلت» لم تكن النهاية التي وضعها أولاً. ولكنها كانت تقوم بدور الهدف الذي يتعين الوصول إليه. كما أنني لا أكتب بطريقة متسلسلة. أترك في غالب الأحيان فصولاً لوقت لاحق، إما بسبب نقص في المعلومات المتوفرة لدي، وإما بسبب لذة خالصة تدفعني للتريث في إتمام كتابة هذا



### هل كنتم حينها تفكرون في أنكم ستصبحون

#### كاتبا؟

ليس بالتأكيد. كتبت قصصاً قصيرة في سن المراهقة، ولكنني كنت أطلع لتحقيق ذاتي في وظيفة جامعية، وأن النصوص الطويلة التي كتبتها تدخل بالأولى في هذا الإطار. لم أنتقل إلى الكتابة الروائية إلا عندما شعرت بأن مستقبلي الجامعي مغلق ولم أعد أرى أمامي بكل صراحة أي منفذ مشجع. انفعلت وكتبت رواية، هي «إتقان الطلقة»، انتهيت من كتابتها في سنة ٢٠٠٠ وصدرت في ٢٠٠٣.

### هل كانت لديكم نماذج أدبية في ذلك الوقت؟

لم أسلك مسلك التقليد بالمرّة. بغض النظر عن ذلك، فإن الكتب يمكن أن تستدعي أخرى، هذا أكيد. عندما قرأت فيليب ديك في سن المراهقة، قلت مع نفسي سأكتب روايات الخيال العلمي. عندما قرأت كونراد، تتولد لدينا الرغبة في كتابة روايات عن عالم البحار أو روايات الجاسوسية. بعض الكتب تثير لدينا هكذا الرغبة في الكتابة.

يؤكد سندرأس الذي تعشقونه إلى حد بعيد، في روايته «الرجل المصعوق»: «الكتابة هي بصر العقل، إنه عمل لا جاذبية فيه ويقود نحو العزلة».

ألم يثر مثل هذا الكلام الهلع في نفوسكم؟ لا، لأنه ليست لدي أية مشكلة مع عزلة الكتابة. زيادة على



يلهيني. يجب أن أكتب في جو يمكنني من أن أظل مركزاً ذهني بشدة. لا تعود الموسيقى إلا في لحظة التصحيح أو إعداد هيكلية الكتاب.

**هل يحصل أن تنغلق عليكم الأمور أمام الصفحة البيضاء؟**

قلما يحدث مثل ذلك. هناك أشياء أصعب في الكتابة قياساً بأشياء أخرى، بطبيعة الحال. ولكن الانغلاق يحدث عندما نجد أنفسنا عاجزين عن معرفة ما الذي يجب علينا كتابته. عرفت مثل هذا عندما كنت مبتدئاً، عندما كنت أكرر مع نفسي: «يجب أن تكتب»، من دون معرفة أي شيء عما يجب أن يكتب. عندما ننطلق في مشروع على العكس، فإن المخطط يساعد بالضبط في معرفة ما الذي يجب أن يكتب. بشكل عام لا أؤمن حقيقة بفكرة الإلهام. هناك حالات سيكولوجية ملائمة إلى حد ما للكتابة، هذا صحيح. ولكن للكتابة حقاً، يجب على المرء أن يعرف كيف يساعد نفسه بنفسه، التوفر على صورة ذهنية دقيقة إلى حد ما عن الكتاب قيد الإنجاز، الذي سيحمل كتابتك. اطلبوا مني إذا، أن أكتب لكم رواية انطلاقاً من لا شيء، حينها نعم سيحصل لي بدون شك انغلاق أمام الصفحة.

**يعني هذا أنكم في حاجة إلى كثير من الوقت للإعداد قبل انطلاقكم في**

**التحرير بمعناه الدقيق؟**

كل كتبي تطلبت مني الكثير من الوقت. أبحاث مسبقة، إعداد سير الشخصيات، مجهودات بخصوص الهيكلية. كل ذلك ضروري.

**هل أنتم في حاجة للانضباط لكي**

**تكتبوا؟**

لا، إنها بالأولى لذة. يحسن بطبيعة الحال، ألا نكون قد خلدنا للنوم عند الخامسة صباحاً وفي حالة سكر طافح. ولكن الكتابة ليست شيئاً مؤلماً بالنسبة لي. قد يثير ذلك شعوراً بالإحباط وينهك جسدياً، ولكنه لا يكون أبداً مؤلماً.

**ما هو وقودكم؟ الأفيون، كما كان الحال بالنسبة**

**لبعض المستشرقين الذين يشغلونك؟**

لا، ليس لدي على الإطلاق مثل هذه العلاقة، لا مع الكحول ولا مع المخدرات. تناولت الأفيون في إيران عن طريق الفضول،

المقطع أو ذاك. عند إعادة القراءة، يمكن أن يحصل أن أغير في ترتيب الفصول، أو تحويل مقاطع من أماكنها لأسباب تتعلق بالإيقاع أو لخلق الترقب لدى القارئ. إنها هندسة تنبني شيئاً فشيئاً.

**خاصة وأنه في رواية «بوصلية» يطرح تحدي المعارف**

**الواسعة ...**

بالتأكيد، قد يكون كان في إمكاني تحرير كتاب أطول مرتين أو ثلاث، بالنظر للمعلومات والحكايات والشخصيات التي أتوفر عليها. من ناحية أخرى، بهذه الطريقة بدأت تحرير الكتاب، قبل أن أراجع نفسي. توصلت إلى أنه يلزم ألا أحتفظ بأكثر من مثالين أو ثلاثة أمثلة لكل نوع، من دون ادعاء الإحاطة التامة. لم يكن من المفيد في شيء مضاعفة مغامرات المستشرقين خلال الحرب العالمية الأولى، بل كان يكفي بكل بساطة إبراز كيف كان يحصل ذلك. تولد لدي تخوف من تأليف دليل ضخمة من شأنه أن يكون مثيراً للسأم بشدة، بل على العكس كنت أتطلع لكي تأخذ الحلقات معناها في علاقتها بالحلقات الأخرى وأن ترسم في النهاية صورة أمينة ونموذجية لهذه المغامرة.

**كيف تكتبون؟**

أستيقظ باكراً لكي أكتب. يشكل الصباح الفترة التي يكون لدي فيها صفاء ذهن أكبر، وأكون أكثر نشاطاً وإبداعاً. ما بعد الظهيرة أخصه بالأولى للتصحيح والاشتغال على تدوين المعلومات في جذاذات والبيبلوغرافيا. أما الليل فقلما أستغله في الكتابة. بالنسبة للباقي، أكتب التدوينات باليد، أما الجملة النهائية فتكتب على الحاسوب.

**تقولون «جملة» هل يعني ذلك أنها**

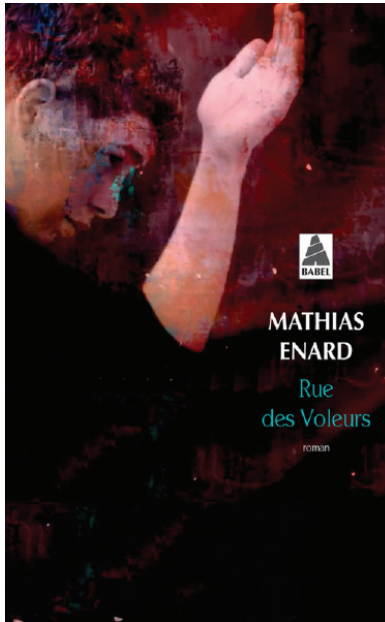
**الوحدة التي ترشد قلمكم؟**

أعتقد بأن ذلك صحيح. الفقرة على أقصى حد. الفصول عندي ليست أبداً وحدات مغلقة. ليس هناك إلا لحظة صمت بعد كل فصل والتي لا تحدد وحدات واضحة تماماً. الجملة،

بالعكس مهمة بالنسبة لي، أكتب جملاً طويلة نوعاً ما، من دون أن يكون لدي ما يفسر ذلك، ربما قد يكون الأمر راجع إلى تذوقي لإيقاعها...

**هل تستمعون للموسيقى عندما تكتبون؟**

أبداً، لا أستمع لا للموسيقى ولا للمذياع ولا لأي شيء يمكنه أن





بإيقاع كيلومتر في كل صفحة. هنا، كل صفحة، تطابق، كما تؤكدون على ذلك، حوالي تسعين ثانية.

**لماذا تفرضون على نفسك مثل هذه الإكراهات؟**

ليس الإكراه هو المهم في حد ذاته إذا ما قيس بالهيكلة التي يساعد على تحقيقها. إذا اشتغلت في رسم جدارية، ستكون في حاجة إلى سقالة. إذا كنت رساما وأن لوحتك كبيرة الحجم، ستكون في حاجة إلى مربعات لتحديد المناطق. الإكراه السردى يشتغل بالنسبة لي على هذه الشاكلة: بمجرد الانتهاء من الكتابة يفقد العمل أهميته بالمرّة.

**«بوصلة» هي روايتكم السادسة. هل تشعرون بأن**

**صوتكم تغير منذ البدايات؟**

ليس في مقدوري تأكيد ذلك. لا ندري حقا أي نوع من الكتاب نحن. ولكن بدون شك، نعم، نتطور جميعا. عندما يحصل أن يقع نظري على جمل كتابي الأول، أقول مع نفسي لن أكتب أبدا بهذه الطريقة اليوم. هذا لا يعني أن كتبي الجديدة هي بالضرورة أفضل، ولكن المشاريع تغيرت، تعلمنا أشياء أخرى.

**مثل ماذا؟**

أولا، قرأت كثيرا وفي اتجاهات مختلفة جدا. تعلمت حتى على مستوى المعرفة ذاتها. كبرت في السن أيضا، وأن نظرتي للعالم تطورت مع تطور شخصيتي. على العكس، بخصوص المهارة، لست متأكدا بأنه في مقدورنا تعلم أي شيء مهما كان. الأفضل قد يكون ألا نتعلم أبدا أي تقنية وأن نبقي مادة خام.

**ماهي مواصفات الكتاب الجيد؟**

الكتاب الجيد لا يصح إلا بالنسبة للذات التي تعتبره. يمكن أن توجد كتب جيدة بالنسبة لعدد كبير من الناس بطبيعة الحال. ولكن يتعين أن يجيب الكتاب أولا عما نحن في حاجة إليه أو عما نرغب في عيشه خلال اللحظة التي نقرأ فيها. بالنسبة لي يلزم أن يتوفر هذا الكتاب على خاصيتين: يجب أن يكون له تأثير في نفسي، يجعلني أحلم، يجعلني أفكر، أو يعلمني شيئا ما ... ويجب أن يحقق لي متعة جمالية مرتبطة باستعمال اللغة. في المزج بين هذه العناصر المختلفة، موضوع مثير للشغف، أصوات فريدة تدوي في داخلك، هي التي يمكن أن تجعل كتابا ما يسمو فوق المعتك. هذا ما جربته مؤخرا مع كتب رينهارد يرغل، مثلا، التي فرضت نفسها علي بشكل بديهي.

**يتعين أن يكون المرء عبقريا لإنتاج مثل هذه الكتب؟**

ولكنني متأكد بشدة بأن ما يمكن أن أكتبه تحت تأثير العقاقير سيكون رديئا بشكل مرعب. فضلا عن ذلك، حتى الكتاب الكبار المعروفون بإدمانهم الكحول مثل فوكنر، لم يكونوا يتعاطون الخمر إلا عندما تتعذر عليهم الكتابة. تناول الكحول يتم بهدف تجاوز القلق المرتبط بصعوبة الكتابة. أنا، أحبذ بالأولى، القهوة بدون كافيين أو الشاي، أشياء عادية تماما. على العكس من ذلك، إنني كاتب يصعب نقله من مكان لآخر. البيبليوغرافيا التي اعتمدتها في كتابة رواية «بوصلة» مثلا، تمثل ثلاثمائة أو أربعمائة كتاب و يضع مئات من المقالات العلمية. أضف إلى ذلك الجذاذات التي أسجل بها الاقتباسات والمعلومات وسأفهمون لماذا يجب أن أظل وأكتب في نفس المكان. إنه الإكراه المادي الوحيد بالنسبة لي.

**ما هي الأهمية التي تخصصونها للأسلوب؟**

الأسلوب هام جدا لأنه يلعب دور الملاءمة بين اللغة والمقصود. ما الذي نتوصل إلى فعله في اللغة لكي تقول أو تحكي ما نريد قوله؟ من المستحيل فصل المحتوى عن الشكل. أن يكون للمرء أسلوب، معنى ذلك أنه يتوفر على وسيلة تعبير لتجسيد الانفعال أو قوة الحكاية التي يريد إخراجها إلى الوجود.

**هل تثقون في الصيغة الأولى للمكتوب؟**

الحال متغير جدا. نقف على ذلك خلال إعادة القراءة: بعض الصفحات تكون جيدة أو تكاد، لأننا نتمكن من التعبير تماما عن المقصود بشكل عام، في حين تتطلب أخرى الكثير من العمل. في بعض الأحيان نخضع لزعج السرد وندع أنفسنا تسير في اتجاه مواصلة القصة تاركين جانبا الطريقة التي يجب أن تصاغ بها. يتضح ذلك عندما نعيد القراءة ونقف على كلمات ناقصة، تكرار، غياب الانسجام. حينها يجب إعادة تناول الكل وتصحيح الكثير. مع مرور الوقت، كما تعرفون، ينتهي بنا الحال إلى الوقوف على النواقص في أغلب صفحاتنا ...

**في أي وقت بالذات تدركون بأن الكتاب صار جاهزا؟**

تأتي دائما لحظة حيث نقول مع أنفسنا: «الآن، سيكون من الملائم الانتهاء». بعضهم ينتبه لذلك في وقت متأخر جدا: أحد رفاقي فاتته إدراك نهاية روايته وأن الكتاب كان يتعين أن ينتهي قبل مائة وخمسين صفحة. لا أعاني من هذا المشكل لأن نهايتي مكتوبة وبحثت لكي أصل إليها. الإطار الزمني في رواية «بوصلة»، حدد نطاق ليلتي، وبالتالي كان يلزمي احترام هذا الشكل. ولكن ذلك لا يعني أن الكتاب انتهى بمجرد الوصول إلى الهدف ...

**لنتحدث عن هذا الشكل. في رواية «طوق»، تتقدمون**

الحرية. الخطر الحقيقي يكمن هنا: أن ينتهي الأمر ببعض الفاعلين في السوق بتحديد ثمانية وتسعين في المائة من الإنتاج. سيكون ذلك خطيرا، لأننا لا نتحدث عن السيارات أو عن مواد مصنعة، ولكن عن فكر الإنسان، وعن الطريقة التي يكتب بها تاريخه.

في رواية «تحدث لهم عن المعارك والملوك والفيلة» تطرحون أيضا السؤال: «كم من الأعمال الفنية يلزم توفيرها لزرع الجمال في العالم؟»



ماثياس اينارد

### طموح واسع

المسألة الجمالية مرتبطة بمسألة المعرفة. ماذا كان سيكون الجميل إذا لم يكن يصنع الخير؟ أحب كون أن لذة الجميل تتعارض مع العنف والمعاناة في العالم. الوظيفة الجمالية للأدب تكمن هنا أيضا. لهذا السبب يجب أن تروى حتى الأشياء الفظيعة. في رسالة من فلسطين، كتب فلوبيرت: «أستنشق رائحة أشجار الليمون والجثث في نفس الوقت». لذة النص والفن بشكل عام، هي تحويل المعاناة الإنسانية إلى شيء من نوع آخر، تحويلها إلى فضاء آخر يسحب منها كل عنف حقيقي.

هل يعني هذا أن الكاتب لديه مسؤولية عليه أن يتحملها؟

لا أعتقد أن الكاتب لديه مهمة ما. حتى ولو أن الأدب هو دائما سياسي نوعا ما. أعتقد باننا خرجنا من هذه الصورة التي تنتمي للقرن العشرين بشدة عن المثقف الملتزم، الذي يتحمل بغض النظر عن كتاباته مهمة ضرورية في الوعي السياسي. أعتقد من جهتي بأن كاتباً ما، بغض النظر عن مؤلفاته، يبقى مواطناً مثله مثل الآخرين. ولكنه يمكن أن يقترح في كتبه رؤية سياسية بالمفهوم العام. كل الكتاب الكبار فعلوا ذلك. من الصعب بالنسبة لي أن أتصور رواية غير مرتبطة بالمدينة، رواية لا وجود لها في الحاضرة.

أنتم الذين كتبتم روايتي «إتقان الطلقة» و«دليل الحراقين»، هل تعتبرون من خلال ذلك أن الكتابة هي في واقع الأمر سلاح؟

إنها بالأولى أداة، تسمح بالرؤية بالتفكير في الحب. السلاح يوجه ضد شيء ما، سيدخل بالأولى في إطار الهجاء والكرهية.

هناك كتاب يتمتعون بقدرة على العمل وقوة أدبية لا تعرف الحدود. لناخذ مثال فيكتور هيجو، سواء كنا من المغرمين به أم لا، إلا أنه لا يمكن إلا أن ننحني إجلالا أمام الأعمال الكاملة للرجل، هذه الآلاف من الأبيات وهذا الكم الهائل من صفحات النثر، هذه الشخصيات التي استوطنت التاريخ الأدبي ... عندما نتأمل ما تركه للأدب، وفوق ذلك للثقافة الفرنسية، يمكن أن نتساءل عن الإفراط الزائد عن الحد لدى فيكتور هيجو. ربما كلمة «عبقري» قد تنطبق على مثل هذه الحالة، على أعمال تنطبق عليها مواصفات المعجزة.

في رواية «شارع اللصوص»، كتبتم: «تبقى الكتب في نهاية المطاف، مع النار، الوسيلة الوحيدة لمصارعة

الظلمات» هل تؤمنون بسلطة الأدب؟

بطبيعة الحال، المعرفة بصفة عامة، والأدب بشكل خاص، لها سلطة حقيقية. قراءة الكتب هي طريقة لكي تكون حراً. لأنه أولاً، هنا، في هذا الفضاء حيث لنا أن نختار اليوم سماع أصوات مختلفة، التعرف على حقائق مختلفة. عندما نجد التلفاز أو وسائل الإعلام تطور صوتاً وحيداً، فإن الأدب بمعناه الواسع يبقى الفضاء الذي يمكن أن نفهم فيه العالم الذي يحيط بنا. قراءة الكتب تقيم علاقة حاضرة وسابقة مع تعدد لغات وثقافات العالم. كيف يمكن تخيل الصورة التي كانت عليها بلاد الإغريق القديمة إلا بقراءة الكتاب اللاتين والإغريق؟ حتى الأركيولوجية بدلائلها المادية لا يمكنها تجاوز الحكاية لكي تعطي المعنى للآثار. ما الذي بقي من الإنسان ماعدا الحكايات؟ الإنسان في نهاية الأمر هو حيوان يحكي وأن الأدب الكوني هو الذي يصيغ الإنسانية. حتى ولو أنه لم يعد مسائراً لذوق العصر في الوقت الحالي.

هل هناك خطر يتهدد الكتب؟

قد تكون كلمة خطر فيها مبالغة. ولكن يجب أن نتواصل الجهود حتى يستمر القراء في الوجود وتيسر شروط الولوج إلى الكتب وذلك بالحفاظ على شبكات هامة من المكتبات. كل هذا بهدف الحفاظ على التعدد. في الحالة العكسية. باقي القراء سيجدون أنفسهم مضطرين لقراءة الأشياء التي اختارها لهم السوق فقط. هذا التعدد هو ما يجب الحفاظ عليه، لأنه يضمن



لا أحب السفر، حتى مع معرفتي أن ذلك يتناقض مع مساري. إذا تصورنا الحياة كرحلة، عندها نعرف مسبقاً مع الأسف المآل النهائي. أفضل أن أترك السبل مفتوحة أمامي، أن آخذ الأشياء كما هي، مع بقائي على أهبة الاستعداد للانطلاق في طريق ما إذا بدا أنه يلائمني. بدل رحلة معدة سلفاً، مسار معبد مسبقاً، أفضل فكرة، ليس التسكع الذي قد يقتضي سفراً بلا معنى، ولكن الاستعداد لتلقف الفرصة السانحة التي يمنحها لك الوجود. لقاء، كتاب يجعلك تسير في هذا الاتجاه أو ذاك، مع أن تظل في الحالة التي كان دولوز ينعته بالحيوان «المتربص». الكاتب يوجد على هذه الحال، متربص، مستعد للانقضاض على موضوع أو وجهة مستقبلية. إنه تحديد يلائمني بشكل تام.

#### ما هي وجهتكم المقبلة؟

مع رواية «بوصلت»، أغلقت دوراً عن العلاقات بين الشرق والغرب. أود الآن الاهتمام بمسألة هوية فرنسا. الرجوع إلى الرواية الفرنسية، إلى التراب الوطني، لاستكشاف هذه الهوية. ولكن لن يحصل ذلك في القريب العاجل ...

بخصوص ما يهمني، قد لا يكون في مقدوري أن أكتب «ضد». سأرى الكتاب بالأولى كقنبلة تنفجر وتصيب الجميع. في رواية «مارس» يكتب فريتز زورن بأنه تلقى تربية حتى الموت، لاعتقاده بأن السرطان الذي كان يعاني منه تأتي من تربيته: إنه كتاب سياسي بامتياز، عنيف بشكل كبير ولكنه يسمح أيضاً بسماع هذا الألم الذي يرشح من المجتمع البرجوازي السويسري المتمدن. الكتب الكبرى هي تلك التي تتمكن من جمع هذه الأبعاد وتجعل من قوتها الأدبية ليس سلاحاً ولكن أداة لفهمها الخاص.

#### في أي شيء كانت الكتابة مفيدة بالنسبة لكم؟

أولا ممارسة الكتابة وفرت لي المتعة، ولكن أيضاً لقاءات، نقاشات، شكل من أشكال تعلم الحياة. بكتابة رواية «طوق»، استفدت الكثير من عنف الحرب مثلاً، دفعتني الظروف للقاء المقاتلين، وحاولت أن أفهم وأشعر برفقتهم هذا العنف الذي كانوا يخضعون له. كل مشروع يسمح لي بإثراء نفسي بالمعنى الذي يتيح لي الفهم النهائي للآخرين.

والسفر كذلك؟ حياتكم مثلها مثل أعمالكم مطبوعة

إلى حد الآن بالترحال ...

## صدر حديثاً

**عربة الشعر**

حركة الخيال وسيمياء اللغة الشعرية  
في القصيدة العربية  
(دراسات في الشعر العربي المعاصر)



**علاء حماد**

علاء حماد



مدا الرقيمي

ومن خلال استقراءنا النقدي للمنتج (السيمياء) النقدي الفخم الذي قدمه لنا الناقد العراقي علاء حماد: عبر كتابه القيم الموسوم «حركة الخيال وسيمياء اللغة الشعرية في القصيدة العربية» دراسات في الشعر العربي المعاصر ليثبت لنا بأنه ناقد متمكن من أدواته الفنية العالية، وينهل معرفته من رجاحة فكره الحدائوي الراقي، لامتلاكه جملة من الضوابط والمعايير والاشتراطات الأكاديمية التخصصية، التي استطاع من خلالها في الولوج إلى مضامين قصيدة النثر الحديثة العربية عبر العلوم السيميائية، ليكون كتابه هذا، ويراينا النقدي، مرجعاً حقيقياً وغنياً، وراقياً من المراجع المهمة التي غنت المكتبة العربية.

سعدى عبد الكريم  
(أديب وناقد)

**دار الفكر**

عربة الشعر

2016





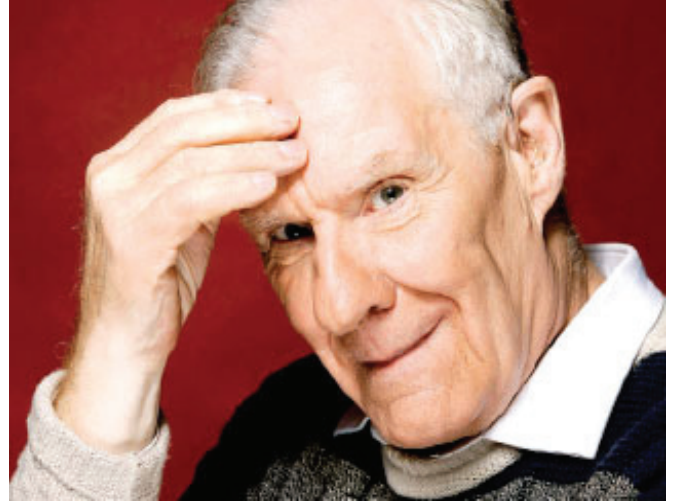
## في مُتعة المستحيل قراءة في «ميتافيزيقا السعادة الحقيقية» ألان باديو

د. أم الزين بنشيخة المسكيني  
باحثة تونسية

تقديم:

حينما تتحوّل السعادة إلى وصفات مطبخيّة وتجميليّة جاهزة، وسط ركام من السلع والإستهلاك المسعور وعلاقات السوق الجشعة، بوسع الفيلسوف أن يتدخّل مرّة أخرى من أجل التمييز بين السعادة الحقيقيّة وسعادة الإشباع والمترفين. وحينما يستسلم الجميع إلى منطق عالم لم يعد قادرا على منح سكّانه غير المسكّنات لأشكال التماسات والفضاعات، بوسع الفيلسوف أن يتدخّل أيضا من أجل أن يمنح العالم مفهوما جديدا للبهجة: بهجة الحبّ ومتعة الفنّ وغبطة العلم وحماسة السياسيّة.

هوذا مقصد الفيلسوف الفرنسيّ المعاصر ألان باديو<sup>[١]</sup> من كتاب له صدر أخيرا تحت عنوان "ميتافيزيقا السعادة الحقيقيّة"<sup>[٢]</sup>. لكن لماذا يحتاج فيلسوف مثل باديو إلى أن يعنون كتابه حول السعادة تحت راية "الميتافيزيقا"؟ أيّ معنى للميتافيزيقا بعد الإعلان المصّر على موتها من طرف معظم فلاسفة القرن العشرين؟ ولماذا "السعادة الحقيقيّة"؟ هل ثمة سعادة حقيقيّة وأخرى زائفة؟ من أجل الإجابة عن هذه الأسئلة يجد الفيلسوف الفرنسيّ باديو نفسه مختفيا تحت نفوذ فيلسوفين كبيرين في قامّة أفلاطون وسبينوزا. الأوّل أفلاطون الذي جعل في محاوره الجمهوريّة من التدريب على علم الرياضيّات شرطا للفلسفة أي شرطا لتحصيل الحقيقة التي هي السعادة عينها لديه. والثاني هو سبينوزا في كتاب الأخلاق الذي يعتبر الرياضيّات الطريق الوحيد لتحصيل الفكر وهو عين السعادة بما هو الفضيلة عينها.



الآن باديو

يقول باديو: "وعلى الجملة، فإنَّ كلَّ فلسفة، وحتى وإن كانت مدعومة بمعارف علمية معقدة، وبآثار فنية مجددة، بسياسات ثورية، وبحالات حب كثيفة، إنما هي ميتافيزيقا للسعادة، وإلا فهي لا تستحق أية لحظة عناء" [٣]. وهو بهذا قول إنما يعلن إنتمائه إلى تقليد فلسفي عريق في إشكالات مسألة السعادة بوصفها موضوع فلسفي أساسي وعلها تكون هي السؤال الجوهرية لكل فلسفة حقيقية.

إنَّ الإشتغال على مسألة السعادة هو إذا إشتغال فلسفي عميق يمتد عمقا إلى أرسطو ويقع إستئنافه مع فلاسفة العرب ثم يلتقطه فلاسفة الغرب منذ سبينوزا إلى حدود كيركغارد وباديو نفسه. وضمن هذا التقليد الفلسفي علينا أن نميز بين ثلاث مفاهيم للسعادة:

أولا: المفهوم الأرسطي الذي نجده بخاصة في كتابه إتيقا نيقيوماخيا [٤] (الكتابين الأول والعاشر)، حيث يعرف أرسطو السعادة بما هي "الخير الأسمى للفلسفة نفسها". وهو في ذلك يعترض على التعريف الأفلاطوني للسعادة حيث لا ينبغي البحث عنها حسب أرسطو في عالم مفارق، إنما يمكن للبشر أن يدركوا مقام السعادة بأعمالهم تلك التي غايتها الخير. وذلك إنما يتم إدراكه بالفضيلة التي تقودنا إلى السعادة عبر اللذة والخير. وتكمن الفضيلة في ما يسميه أرسطو بالاعتدال في الأفعال. غير أن أفعالنا لا تقود جميعها إلى السعادة. وحدها الأفعال التي نأتيها ونحن في لذة دائمة هي التي نحصل فيها مقام السعادة. كل الأفعال التي نقوم بها عن واجب أو أوامر قسرية وحيث تكون النفس في حالة ألم هي أفعال دون مقام

السعادة. وعليه وحده النشاط العقلي هو الدرب نحو تحصيل السعادة لأنه مصحوب على الدوام بلذة عقلية. فكل سعادة ترتبط بهجة النفس وغبطتها لذلك تكون مصحوبة بلذة لا تنتهي.

ثانيا: التعريف الفلسفي العربي نجده بخاصة في كتاب الفارابي تحصيل السعادة [٥] وفي كتاب التنبيه على سبيل السعادة.

وهو تعريف يعتبر وفق عبارات الفارابي أن "السعادة هي أعظم الخيرات" وذلك ضمن تصوّر للمدينة الفاضلة التي "تحتاج إلى الفضائل النظرية والأخلاقية". وهذا التعريف يستأنف بشكل مغاير التعريف الأرسطي القديم بوصفه قائما على علاقة ضرورية بين السعادة وتحصيل الحكمة. وهو ما يجعل لدى الفارابي: "حصول المعقولات الأولى للإنسان هو استكمالها الأول. وهذه المعقولات إنما جعلت له ليستعملها في أن يصير إلى استكمالها الأخير. وذلك هو السعادة".

ثالثا: التعريف الحديث ونجده بخاصة في كتاب الأخلاق لسبينوزا (١٦٣٢-١٦٧٧) الذي يعتبر أن السعادة هي الغبطة التي ندركها حينما نتحرر من عبودية الأهواء ومن الخرافات والأحكام المسبقة. وينطلق سبينوزا من تعريف للإنسان بوصفه "رغبة في ماهيته" لذلك فإن قدره الوحيد هو الفرحة بالوجود، وإن الإنسان عنده قادر على أن يكون سيّدا على رغباته عبر التفكير ولذلك يمكنه إدراك البهجة التي دونما توضيح بالرغبة بوسعها أن تصير إلى غبطة أي فرح تام ودائم.

وفي الحقيقة إنَّ السؤال الفلسفي عن السعادة إنما ظل يعاني من نقیضة عميقة اكتشفها كانط في كتاب نقد العقل العملي بين الذين يعتقدون بأن السعادة تكمن في اللذات كما يذهب إلى ذلك إبيقور والذين يعتقدون بأن السعادة تكمن في الفضيلة أي الفضيلة العقلية تحديدا أي كل التقليد الأفلاطوني والأرسطي الذي يجعل من الفيلسوف هو أكثر الناس قدرة على تحصيل السعادة وهو تقليد استأنفه عن اليونان الفارابي وابن سينا لكن بأشكال مغايرة وفي أفق ثقافة مختلفة. هذه النقیضة جعلت كانط يميز بين أن يكون المرء سعيدا وأن يكون جديرا بالسعادة. وعند كانط وحده القادر على إتيان أفعاله وفق الواجب الخلقي الذي هو قانون كوني ملزم هو القادر على أن يكون جديرا بالسعادة. لكن السعادة ليست غاية للفعل الخلقي عند كانط. ولكن هذه النقیضة كان سبينوزا قد اجتنبها قبل كانط بأن صالح بين الإنسان ورغباته وقدرته على سيادة نفسه وتحريرها من الأهواء



فألان باديو لا تستهويه إغراءات اللغويين ولا الجماليين ولا دعاوى الديمقراطية الليبرالية. إن الحقيقة هي على الوجه التحديد إستثناء حداثي وليس مبدأ نجاعة أو منفعة. إنها ضرب من الوفاء لكنه وفاء لإستمرار نضال ما ضد كل أشكال تحويل الشعوب إلى مكنات إستهلاكية وإلى أسواق كبيرة لنظام الرأسمالية المعاصرة. إن الحقيقة لا توجد بالنسبة إلى المتفرجين إنما هي دوما كذلك بالنسبة إلى الفاعلين وإلى من صنعها: الفنان والسياسي والعالم والمحِبُّ. في هذا السياق يصير باديو على جعل الحقيقة طلبا لما هو غير موجود. إنها تحدث صلب ضرب من "البريق لظاهر لم يكن وجوده ظاهرا للعيان- في السياسة: العبيد القدامى أو العمال المعاصرون. وفي الفن ما لم يكن ذا شكل ويقع تحويله فجأة.. وفي الحب ضرب من الشرخ في صلابة الذات الفرد عبر إثنين... [٦]. أما عن مفهوم الذات الذي يستحدثه باديو فليست ذاتا سيكولوجية ولا ذاتا تأملية (على طريقة ديكرت) ولا هي بالذات المتعالية (على طريقة كانط). إنها ذات ناجمة عن لقاء حب بما هي ذات تفيض عن المحبين. وذات المسار الفني ليست ذات الفنان أو العبقريّة بحيث تكون وفق عبارة لباديو ضمن كتابه الإتيقا "النقاط - الذوات هي الآثار الفنية" [٧]

ووفقا لذلك يرسم باديو أفقا فلسفيا جديدا لإختراع مفاهيم وأحداثا وحقائق جديدة. بحيث تكون الفلسفة قائمة على جملة من القواعد الفلسفية الطريفة من قبيل: "فلتبصر ما سوف يحدث، وليس فقط ما هو موجود" أو "إجعل من الكثرة التي هي أنت، جسدا في جسد، مادة لا تمحى للحقيقة" أو أيضا "إن الحقيقة هي ما لا متوقع الأجساد" [٨]

كل ذلك في أفق كبير هو أفق فلسفة مناضلة ضد حتمية السوق، والتوافق التواصلي، وخطابة الإنصاف، وإستبداد الرأي والإستسلام للفكر مابعد الحديث. هكذا تكون الفلسفة عنده ضرب من النضال السياسي حيث تكون السياسة ضرب من الوفاء للحدث الذي يعبر فيه شعب ما عن نفسه. من أجل

وهو شرط السير نحو غبطة النفس وبهجتها أي سعادتها. لكن لباديو أطروحة أخرى في السعادة: السعادة عنده قيمة نضالية تجد في طلب المستحيل متعتها القصوى وفي اللقاء بالحدث انبثاقها ومسارها وفي إتيقا الحقيقة أفقها الكبير. كيف نستعيد السؤال الفلسفي عن السعادة مرة أخرى بعد أن شحبت لوحة الفلسفة وإنحسرت شمسها؟ ذاك هو السؤال العام الذي يحتضن السؤال عن السعادة ضمن ضرب من إتيقا الحقيقة. وهو ما يجعلنا ننزل حتما مسألة السعادة كما يطرحها باديو في هذا الكتاب ضمن ضرب من السؤال الإتيقي العام يضم لدى باديو إشغالا على مسألة الشر ضمن كتاب الإتيقا منذ ٢٠٠٣ ثم على مسألة الحب في كتابه في مدح الحب لسنة ٢٠٠٩ أيضا وصولا إلى الكتاب حول السعادة الحقيقية سنة ٢٠١٥.

تلك مهمة الفلسفة مرة أخرى رغم كل الإعلانات الكليية عن هشاشة الفلسفة وعن موتها القريب ورغم كل ضروب إبتذال مفهوم السعادة في عالم إرتد فيه البشر إلى أرقام إستهلاكية في مكنة الرأسمالية المتوحشة. في عالم البضائع المثيرة للغثيان، عالم المسوخ التي تعبر هذه السوق الكبيرة، يستعيد الفيلسوف صحته ويأخذ الكلمة مرة أخرى كي يقول لنا: ما هي السعادة؟ وهل ثمة سعادة حقيقية وسعادة مغلوطية؟ وكيف يمكن للفلسفة أن تقودنا ثانية إلى تحصيل السعادة؟ يتعلّق الأمر في هذا الكتاب بإعادة تنضيد للسؤال الفلسفي عن السعادة في أفق فلسفة نضالية رافضة لنظام العالم الحالي القائم على عولمة السوق وقيم الإمبريالية المتوحشة.

وقبل أن نتوقف عند المفهوم الفلسفي الدقيق الذي يقترحه علينا باديو للسعادة في هذا الكتاب، سوف نجمّع في لحظة أولى الملامح الأساسية لفلسفة باديو كما بسطها في أهم كتاباته. حيث أن من يتصفّح مسيرته الفلسفية يقف عند ثلاثة مفاهيم كبرى هي الناضلة لنسججه الفلسفي العام وهي الحدث والحقيقة والذات. فالحقيقة إنما هي شيء ما يحدث وليست مسألة نظرية نتأملها أو نؤولها أو نبرهن عليها أو نثبتها. ليس ثمة من حقائق جاهزة ولا من حقائق هي نور أو تنوير. وعليه فإن باديو إنما يستحدث مفهوما جديدا للحقيقة تنبثق دوما صلب حدث ما. وهو بذلك يناقض التصور التقليدي للحقيقة بما هي تطابق بين المفهوم والموضوع. وهو أيضا في نفس الوقت يدافع عن مفهوم للحقيقة ضد كل البكائيات الفلسفية المعاصرة التي إنتهت بأن تخلت عن الحقيقة تحت تعلّة إنهزام أفق الكونية بتحوّله إلى حاضنة للفاشيات.



إنّما هي مغامرة ومخاطرة من أجل البحث عن حقيقة ما وسط هذا العالم المسكون بالزيف والكذب والمغالطات. لكن هل أنّ الفلسفة ممكنة في هذا العالم المعولم القائم على قيم الاستهلاك وتبادل السلع؟ يجيب باديو قائلا: "إنّي أعتقد أنّ العالم المعاصر، عالمنا، المسمّى أحيانا "العالم الغربي" إنّما يمارس ضغطا سلبيا حيا على الأبعاد الأربعة لمثل هذه الرغبة". [١٢]

وذلك يعني أنّ العالم الغربي المعاصر غير ملائم أبدا للفلسفة بما هي تمرّد وبما هي منطق وبما هي كونية وبما هي مخاطرة. في عالم يزعم فيه القائمون على إدارة أسواقه وعلى تدبير إنفعالات سكّانه، أنّ هذا العالم هو العالم الحرّ الذي بوسعه صناعة سعادة أفراداه بقدر صناعته لركامات البضائع، يبدو أنّ لا حاجة لثورات تحرّر مادامنا نحسب أنفسنا في "أحسن العوالم الممكنة". إنّ عالما من هذا القبيل غير مناسب تماما للرغبة في الفلسفة بما هي رغبة في التمرّد. وعليه فإنّ العالم المعاصر غير مناسب لفكرة الثورة فهو يلفظها سلفا وهو أيضا غير مناسب لفكرة "استعمال حرّ للحرية". وهو ما يكتبه باديو قائلا عن العالم المعاصر أنّه "في جوهره عالم غير مناسب لا لفكرة التمرّد من أجل أن نكون أحرارا،... ولا هو بالمناسب أبدا لما يمكننا أن نسمّيه إستعمالا حرّا لهذه الحرية، مادامت الحرية إنّما هي مسجلة أو وقع تسجيلها سلفا صلب البريق اللامتناهي لإنتاج السلع وصُلب ما ينجزه إنطلاقا من هذه الحرية التجريد المالي" [١٣]. هذا العالم هو عالم للسلع وليس عالما للحرية، أي هو عالم للإستهلاك وليس عالما للفلسفة أو للسعادة. إنّهُ عالم غير جاهز لا لفكرة الثورة ولا لفكرة السعادة. وذلك لأنّ عالما من البضائع لا يمكنه أن يمنحنا غير سعادة الإشباع؛ إشباع رغباتنا اللامتناهية. إذن ليس بوسع ركام من السلع أن يمنحنا السعادة الحقيقية. فهو عالم لا يمكنه أن ينتج غير سعادة مغلوطة. ومن ثمة معنى عنوان كتاب باديو "ميتافيزيقا السعادة الحقيقية". وهنا نتوقّف إذن عند أهمّ أطروحات الكتاب: لأنّ العالم المعاصر لا يمنحنا غير سعادة مغلوطة هي إشباع الرغبات الفردية، فإنّ الفيلسوف مطالب بالكشف عن زيف هذه السعادة وتوجيهنا نحو مفهوم مغاير من السعادة هي السعادة الحقيقية. ولأنّك أيضا من أجل أن تكون سعيدا، ينبغي أن ترفض مجرد الإكتفاء بما لديك. إنّ السعادة قائمة في جوهرها على عدم الرضا وعدم القناعة بنظام العالم كما هو. وهنا يعترض باديو على التصرّو الرواقّي للسعادة الذي يفترض ضربا من "التعاطف الكوني" والتصالح مع أقدارنا والرضا بما نحن عليه. ليست

ذلك يخترع باديو ما يسمّيه "المادية الديمقراطية" ويجعل لها بروتوكولا خاصا هو: "ليس ثمة غير الأجساد واللغات وإن لم يكن فثمة الحقائق" [٩]. وهو بروتوكول يجد في المبدأ الكبير للفلسفة الذي وضعه باديو في البيان الثاني من أجل الفلسفة تعبيرته: "من أجل أن تفكّر عليك أن تنطلق دائما من الإستثناء القسريّ للحقائق، ولا من حرية الآراء". [١٠]

من أجل عرض فكرة السعادة كما أرادها ألان باديو كآخر فلاسفة العالم الحاليّ وأكثرهم قربا منا - نحن الساكنين قلب تاريخ زلازلته أكثر من نهائاته الهادئة وتعاسات شعوبه أكثر من لحظات سعادتهم- سنكتفي بقطاف أربعة أطروحات نراها كافية لترجمة عمق السؤال الفلسفي الجديد عن السعادة:

أولا: علينا أن نتمسك بالرغبة في الفلسفة من أجل تمييز السعادة الحقيقية عن سعادة الإشباع. ثانيا: في أنّ السؤال عن السعادة يقتضي من الفلسفة عدم التخلي عن مطلب الحقيقة.

ثالثا: أن تكون سعيدا هو أن ترغب في تغيير العالم. رابعا: إنّ كل سعادة حقيقية إنّما هي ضرب من الوفاء.

١- علينا أن نتمسك بالرغبة في الفلسفة من أجل تمييز السعادة الحقيقية عن سعادة الإشباع:

ينطلق باديو من تعريف للفلسفة يرتضيه حقلا نظريا لإحتضان السؤال الفلسفي عن السعادة. أنّ الفلسفة هي ضرب من "التمرّد المنطقي" وهو تعريف التقطه لدى رنسيار الذي إستلّفه بدوره من عبارة للشاعر الفرنسي "الملعون" ريمبو [١١] الذي يتحدّث عن "تمرّدات منطقية". وهنا علينا أن نفهم هذه العبارة في معنى دقيق: هو أنّ الفلسفة تمرّد عقلا في معنى رهان كونيّ لمواجهة هذا العالم المعاصر القائم على الشظايا والشذرات والإختصاصات. وهو يقصد بذلك أنّ الفلسفة مسكونة في عمقها برغبة جامحة في الثورة على ما هو سائد من بديهيات ومعتقدات وسياسات. وعليه فإنّ الرغبة في الفلسفة إنّما هي منذ أفلاطون رغبة في ثورة الفكر ضدّ التصورات السائدة حول السعادة الحقيقية وسعادة إشباع الرغبات. وفي الحقيقة يجمع باديو أربعة عناصر لتعريف الفلسفة: الأولى أنّها تمرّد أو رغبة في تمرّد. والثاني هو أنّ الفلسفة قائمة على المنطق وهي بذلك لا يمكن أن تكون إلاّ كونية في عمقها وذلك هو العنصر الثالث ورابعا إنّ الفلسفة

السعادة "محبة القدر" كما قال نيتشه ولا هي أداء الواجب الخلقى كما يتصور كانط. بيد إن باديو لا يعترض فقط على التصورات الفلسفية القديمة لدى الرواقيين مثلاً والكلاسيكية الحديثة لدى كانط ونيتشه مثلاً هؤلاء الذين لا يؤمنون بأن الفلسفة يمكنها أن تمنحنا السعادة بل هو يعترض أيضاً على التصور الليبرالي للسعادة بما هي إشباع. فالسعادة عنده كونية في حين أن الإشباع فردي وأناني. السعادة يمكنها أن تؤسس من جديد الرغبة [١٤] في الفلسفة والرغبة في الحياة الحقيقية في حين أن الإشباع لا يشبع غير حاجات فردية ضيقة تحول الإنسان إلى وسيلة في مكنة الاستهلاك الكبيرة للعالم الرأسمالي المتوحش.

وعلاوة على ذلك فإن مثل هذا العالم غير مناسب أيضاً للعنصر الثاني من عناصر تعريف الفلسفة بما هي منطق. هذا عالم لا منطق له غير التواصل. غير أن وسائل التواصل إنما هي أيضاً متواطئة مع النظام الحالي للعالم فهو تواصل من أجل البيع والشراء وتبادل السلع وهو تواصل لا يمنحنا "غير مشهد بلا ذاكرة". [١٥] إن هذا العالم الرأسمالي القائم على نمو رأس المال وانتشار قيمه في كل مكان من العالم، قيم تجارة المعادن والحروب، لا منطق له ولا إنسجام عقلي فيه. وهو ما يعبر عنه باديو قائلاً: "إن هذا العالم غير مناسب للمنطق، وذلك لأنه أساساً يخضع للبعد اللامنطقي للتواصل. إن التواصل وتنظيمه المادي إنما ينقل إلينا صوراً، وبيانات، كلمات وشروحات، يكون مبدئها المقوم لها هو عدم الإنسجام" [١٦].

وبالإضافة إلى كون هذا العالم المعاصر في تشخيص باديو هو عالم معاد للفلسفة بوصفه غير ملائم لا لروح التمرد فيها ولا للمنطق الذي تنبني عليه، فإنه أيضاً عالم غير مناسب لقيم الكونية التي تقوم عليها كل فلسفة. ذلك أن شكل الكونية الوحيد في عالم قوامه إشباع رغبات الأفراد الأنانية، إنما هي كونية المال والتجارة العالمية وأجندات الحروب والنفط. وحده المال هو القيمة العالمية الوحيدة. وأخيراً إن عالمنا هو عالم يخلو من الرغبة في المغامرة. فكل شيء فيه قائم على الحساب والأمن. إنه لعمري عالم لا يصلح لأيّة مراهنة ولا لأيّة مجازفة لأنه لا أحد فيه مستعد أن يترك وجوده رهين الصدف واللقاءات العابرة والفضيئة.

لقد فقد هذا العالم براعته وقدرته على المجازفة وصار فيه البشر مجرد كائنات هشة تطلب الأمن والحياة الهادئة التي تخلو من كل رغبة في المستحيل أو في اللامتوقع. هكذا إذن تواجه الرغبة في الفلسفة أربعة تحديات: سيادة السلع التي لا تلائم الرغبة في الثورة ولا تمنح غير إشباع لا ينتهي لرغبات

الأفراد كما لو كان سعادة. هيمنة وسائل التواصل بطابعها اللامنطقي، كونية المال بدلاً عن كونية القيم والحساب والأمن بدلاً عن الرغبة في المخاطرة. كيف يمكن للفلسفة أن تواجه العالم المعاصر الذي لا يصلح نظامه لدعم أيّة رغبة في الفلسفة أي في الحقيقة أي في السعادة نفسها؟ ذلك هو السؤال الذي يؤرق باديو كما يقول أحد المهتمين بفلسفته: "إن الأمر العاجل الوحيد - بالنسبة إلى باديو - الآن هو ترميم الفكر الفلسفي للحدث والدفاع عنه ضد المغتصبين المعاصرين" [١٧].

## ٢ - ينبغي على الفلسفة عدم التخلي عن مطلب الحقيقة:

وهنا يرسم ألان باديو خريطة للفلسفة المعاصرة مميّزاً فيها بين ثلاث تيارات: الفلسفة التأويلية ممثلة في فلسفتي هيدغر وغادامار بخاصة، والفلسفة التحليلية ممثلة في فيتغنشتاين وكارناب وفلسفة ما بعد الحداثة أو التيار التفكيكي ممثلة في فلسفة ليوتار ودريدا بخاصة. أمّا عن السؤال الذي يطرحه باديو على هذه الفلسفات الثلاث فيمكن صياغته كما يلي: كيف يمكن لهذه الفلسفة أن تعيد إلى العالم المعاصر الرغبة في الفلسفة وما هي المفاعيل الإبداعية التي يمكن للفلسفة أن تقدّمها لهذا العالم؟ كيف تعرّف كل فلسفة الحياة الحقيقية ومن ثمة السعادة الحقيقية التي هي شعورها الأصلي؟ وأي معنى يمكن قطافه للرغبة الثورية في كل فلسفة من هذه الفلسفات؟

أمّا عن الفلسفة التأويلية فهي بحسب تشخيص ألان باديو إنما هي تمنح الفلسفة مهمة فهم معنى الوجود والفكر معتبرة أن وسيلة الفلسفة هي التأويل. إنه تأويل لمعنى ما غامض ومتخفي ومحجوب عنا في أفعالنا وأقوالنا وأقدارنا التاريخية. وإن التأويل ههنا إنما هو إنفتاح على المعنى من أجل منع الفكر من الإنغلاق على الغموض والحجب المتردّمة. وعليه فإن هذه الفلسفة تقرّ ضمناً بحسب تأويل باديو لها بأن "الرغبة الثورية، في الفكر، إنما هي رغبة في إنقشاع الغيوم، وإن السعادة فهي شكل ذاتي من الإنفتاح" [١٨].

أمّا عن الفلسفة التحليلية فهي تستعمل التحليل النحوي والمنطقي من أجل الفصل بين المعنى واللامعنى وبين ما يحقّ لنا قوله وما ينبغي علينا إسكاته. وإن المطلوب الفلسفي ههنا إنما هو العثور على القاعدة التي تسمح بالتطابق مع المعنى. وهكذا فالفلسفة التحليلية لا تقيم مثل الفلسفة التأويلية تناقضاً بين المغلق والمنفتح، إنما يقع التناقض بين ما هو وفق القاعدة وما هو خارج عن القاعدة. فالفلسفة هنا لها وظيفة تطهيرية عيادية نقدية. نحن لا نؤوّل المعاني بل

نظهر المعنى من اللامعنى ونمنع ما يخرج عن قاعدة المعنى المنطقية من الدخول دائرة الفلسفة نفسها. ووفقا لهذه الفلسفة تصبح "الرغبة الثورية"، في الفكر، هي الرغبة في تقاسم ديمقراطي للمعنى. وإن السعادة الحقيقية هي الشعور بالديمقراطية<sup>[١٩]</sup>.

أما عن فلسفة ما بعد الحداثة فإن الهدف من الفلسفة صلب خطتها العميقة إنما هو تفكيك البديهيات الجاهزة للحداثة. حيث لم يعد الأمر يتعلق في هكذا فلسفة لا بقطاع معنى ما مترد تحت الحجب، ولا بالفصل بين منطقة المعنى ومنطقة اللامعنى. ذلك أن مسألة المعنى نفسها إنما ينبغي بحسب فلاسفة ما بعد الحداثة أن تُطرح بشكل مغاير. أو بالأحرى ينبغي على الفلسفة تحديد أن تضطلع بتفكيك المعنى وليس ببنائه أو الكشف عنه أو مراقبة قواعده. والمقصود بالتفكيك هاهنا إنما هو زعزعة أشكال المعنى التقليدية من قبيل فكرة التقدم، وفكرة الإنسانية، فكرة التاريخ وفكرة الثورة. وذلك لأن المعنى ليس واحدا في أي قول ولا في أي فعل من أفعالنا. ثمة دوما تعدد لا متناه في السجلات واللغات، وفي الفكر وفي العمل بحيث لا يمكن الحديث أبدا عن معنى كلي. وهنا يعرف باديو في هذه الفلسفة "الرغبة الثورية" بما هي الرغبة في اختراع أشكال جديدة من الحياة. وإن السعادة الحقيقية ليست سوى التمتع بهذه الأشكال<sup>[٢٠]</sup>.

هكذا يصوغ باديو الخريطة العامة للفلسفة المعاصرة بإعادة ترتيب أوراقها العميقة إنطلاقا من السؤال الفلسفي في السعادة بوصفه سؤالا خاصا بطبيعة الرغبة الثورية أي الرغبة في الفلسفة نفسها بما هي ثورة على نظام العالم وطلب لحياة حقيقية أي لسعادة حقيقية. والسؤال الذي يهم باديو هاهنا إنما هو التالي: ما هي العلامات المشتركة بين هذه الفلسفات الثلاث؟ وذلك من أجل أن يسائل أقطاب الفلسفة المعاصرة: ماذا فعلتم من أجل التمسك بالرغبة في الفلسفة؟ هل رسمتم وجها للفلسفة قادرا على رفض نظام هذا العالم البائس؟ أم فشلتم في جعل الفلسفة مرة أخرى كفيلة بإعادة السعادة إلى العالم؟ ومن المؤسف جدا أن ما يجمع هذه الفلسفات هو تحديد الفشل في التمسك بمطلب الحقيقة كقوام لكل رغبة ثورية في تغيير العالم.

إنها فلسفات تشترك بحسب باديو في خاصية سلبية هي إتفاقها جميعا على غلق تاريخ الميتافيزيقا، وبالتالي غلق تاريخ الحقيقة. إن ما حدث في روح الفلسفة المعاصرة من تغيير من الفلسفة التقليدية إلى الفلسفة المعاصرة إنما حدث تحت راية المرور من فلسفة الحقيقة إلى فلسفات المعنى: هو معنى

نؤوله تارة ونحلله تارة ونفككه طورا آخر. إن ما وقع إذن في صلب هذا التحول هو التخلي عن مفهوم الحقيقة لأنها مقولة ميتافيزيقية لا جدوى منها بعد الإعلان الفلسفي الكبير تحت راية هيدغر عن نهاية الميتافيزيقا. ما وقع تحديدا هو إذن التخلي عن الحقيقة من أجل تأويل المعاني عند التأويليين ومن أجل تحليل الألعاب اللغوية لدى التحليليين ومن أجل تفكيك القوام التقليدي للحقائق لدى التفكيكيين.

وعلاوة على ذلك إن ما يجمع هذه الفلسفات إلى جانب تحولها عن مطلب الحقيقة هو التأكيد على القيمة الأساسية للغة. ويلخص باديو وفقا لذلك كل الفلسفة المعاصرة في مسلمتين: الأولى تقول "أن ميتافيزيقا الحقيقة قد أضحت مستحيلة". والثانية تقول "أن اللغة هي الموضوع الحاسم للتفكير لأن مسألة المعنى إنما تجد رهانها صلبها"<sup>[٢١]</sup>.

وتبعا لذلك فإن ما يقوم به باديو من أجل تجاوز هذه الفلسفات إنما هو تحديدا إعادة تنضيد علاقة الفلسفة بالحقيقة. إنه يستعيد مطلب الحقيقة أو هو يعيد إلى الفلسفة قدرتها على الحقيقة من أجل مقاومة عالما يقوم على الزيف والمغالطات. ثمة خسارة كبرى للفلسفة حينما تتخلي عن مطلب الحقيقة. سوف لن يكون بمقدورها مواجهة العالم المعاصر. فالفلسفة حينما تخسر قدرتها على طلب الحقيقة إنما ستخسر رغبتها في الثورة وستتخلى بذلك عن مطلب الحياة الحقيقية وبالتالي عن السعادة نفسها. وعليه ستكون هذه الفلسفات سواء كانت تأويلية أو تحليلية أو تفكيكية فلسفات إشباع وليست فلسفات سعادة.

كيف نفهم هذا الأمر؟ بالنسبة إلى باديو نحن نحتاج إلى نقطة توقف لامشروطة من أجل كسر هذه السلسلة اللامتناهية لمجتمع تبادل السلع. لا شيء بوسعه إيقاف هذا البريق اللامتناهي لتدقق السلع ودوامه الرغبات الاستهلاكية غير مطلب جذري أو فكرة استراتيجية مناقضة تماما لمنطق العالم الاستهلاكي القائم على الإشباع والبضائع الأنانية والجاهلة معا. إننا في حاجة ماسة إلى فكرة ما أو قيمة ما نسميها الحقيقة بها يمكن أن نخاطر من أجل إيقاف هذه السرعة المجنونة لحضارة البضاعة المطلقة. وهذا يعني أنه علينا التمسك بفكرة جديدة عن الحقيقة وعن الكونية معا وذلك من أجل المراهنة على شكل جديد من الكونية ضد "كونية الرعب التي لم تنتج غير الفاشيات.

من أجل ذلك ينبغي العثور على أسلوب أو درب فلسفي مغاير للتأويل والتحليل وللتفكيك معا، لا علاقة له ببيكانيات آخر القرن العشرين قرن الإكتئاب على نهايات حزينه للتاريخ



على الدروب الأمانة للعلم فإستعاد إسم "الفكرة" لما لديها من بريق وإقتدار فلسفي منذ أفلاطون. إنَّ آلان باديو مثل كانط الذي يمنح الفكرة دوراً إستكشافياً جدلياً، يمنح الحقيقة قيمة إستراتيجية من أجل مواجهة منطق العالم المعاصر القائم على الزيف والمغالطات. فالحقيقة عند باديو ليست موضوعاً للتعريف ولا للبرهنة ولا للإثبات. إنها تكتفي دوماً بوضع شروط إمكانها صلب حدث ما. يكتب باديو حول إستعادته لمفاهيم قديمة رغم منحها لمضامين جديدة في كتاب الإتيقا (٢٠٠٣)، ما يلي: "إنها مهمة ثقيلة على الفيلسوف، أن يقتلع الأسماء من اللذين يفسدون إستعمالها. لقد تحمّل أفلاطون كلّ مشقّات العالم من أجل أن يتمسّك بكلمة العدالة وذلك ضدّ الإستعمال التافه والمتقلب اللذين يقوم به السفسطائيون لها..." [٢٤]

في عالم يتّسم بالسرعة وعدم الإنسجام، على الفلسفة إذن أن تمكننا في الوقت المناسب دوماً، في شكل من القطيعة أو من الشرح لهذا الإيقاع السريع والمسعور، أن نقول أنّ هذا خير وهذا ليس بخير. تلك هي مهمة الفلسفة بعامّة لكنّ مهمّتها الأكثر خطورة اليوم هي قدرتها على منح البطء. بدء الفكر وزمانه الخاص. وأن تقول لكلّ منا هذه المرّة: تمهل يا صاح لا تسرع الخطو. هنا إنزلاق وهنا منحدر. فسرعة العالم المعاصر سرعة عمياء لذلك هو عالم ينحدر. ماذا يمكن للفلسفة أن تقدّمه إلى هذا العالم غير إيقاف سرعة إنحداره؟ يمكن لها أن تفعل شيئاً آخر: أن تطلب الحقيقة والحياة في الفلسفة أولاً. بوسع الفلسفة أن تمنح للسعادة مفهومها جديداً. بوسعها أن تقول للعالم: ثمة إمكانية للبهجة مرّة أخرى. لكن بهجة العالم لا ننتظرها وهي ليست وعداً طوبوياً أو إسكاتولوجياً بل هي حقيقة محايثة في شكل حدث جديد في كل مرّة.

ولكن لأنّ الفلسفة مريضة بعد أن ضيّعت مطلب الحقيقة، وهذا أمر لا ريب فيه في أيّامنا هذه، فالمطلوب بشكل من المفارقة الغربية إنّما هو دعم رغبة المريض في أن يحيا مرّة أخرى بدلاً من الإعلان الملحّ بشكل كلبّي كما يفعل فلاسفة هذا العصر على موته. وإذا كان كلّ نظام العالم القائم على التواصل وتبادل السلع وقيم الأمن وسعادة الإشباع إنّما هو نظام موجه لإضعاف الرغبة في الفلسفة، فإنّ هذا العالم نفسه إنّما بحسب عبارات آلان باديو: "يخلق وينظّم على نحو مفارق ومن داخل نظامه الخاص، مطلباً يتوجّه بشكل مبهم كما إلى فراغ نحو إمكانية الفلسفة نفسها" [٢٥]

وللفلسفة وللذات وللعالم نفسه. نحن الآن إنّما نحتاج إلى أسلوب فلسفي يستعيد الرغبة في الحقيقة كرادع مناقض لمنطق تعدّد السلع وتعدّد المعاني والكينونة المتشظية التي تغري ببريقها بعض المعاصرين اللذين لا يؤمنون بالحقيقة ولا بالرغبة في السعادة. وهو ما يعبر عنه باديو قائلاً: "إنّ إقتراحي يتمثّل إذن في القطع مع هذه الأطر في التفكير، في العثور أو في بناء ضمن تشكّلات وقع تجديدها أسلوباً، أو دربا فلسفياً، ليس هو بدرب التأويل ولا هو بدرب التحليل اللغوي ولا هو بالتضييقات والمواربات والتفكيك. يتعلّق الأمر بالعثور على أسلوب فلسفي مؤسّس، وحاسم، في مدرسة ما كان يمثله الأسلوب الفلسفي والكلاسيكيّ لديكارت مثلاً" [٢٦].

ضدّ هذه التيارات الفلسفية المعاصرة التي أدّت إلى خسران الفلسفة لفكرة الحقيقة، يقترح إذن آلان باديو الرغبة في السعادة بما هي رغبة في الحياة الحقيقية. وذلك لأنّ ما حدث صلب الفلسفة اليوم على ركح المعنى سواء أولناه أو حللناه أو فكّكناه هو ضرب من مجازاة العالم المعاصر في منطقته القائم على بريق التعدّد والتفكيك والتشظي اللامتناهي. نحن إزاء مشهد كبير بلا ذاكرة، وبلا نقطة أرخميدس التي كانت يوماً ما تشدّ العالم إلى حقيقة ما بدلاً من هذا السقوط الحرّ في سوق السلع الملهوفة على إشباع رغبات الأفراد التي لا تنتهي. لقد فشلت الفلسفات المعاصرة في منحنا إمكانية التفكير بمفهوم جديد للسعادة. لذلك يقترح باديو تجديد مفهوم الفلسفة نفسها مقترحا وجهتين. الأولى سالبة وهي تقول للمنعرج اللغوي الكبير للفلسفة المعاصرة أنّ "اللغة ليست هي الأفق المطلق للفكر". أما الثانية فموجبة وتقتترح على الفلسفة رغبة جديدة في إستعادة قضية أو فكرة يختار باديو أن يسمّيها بالإسم القديم "الحقيقة": "سوف نقرّ أنّ الدور الخاص، والذي لا يقبل الإختزال، الدور الفريد للفلسفة، إنّما هو التأسيس لنقطة ثابتة صلب القول، أي العثور أو إقتراح إسم أو مقولة لمثل هذه النقطة الثابتة. وإنه ضمن مشروع خاص إنّما قد استعدت الإسم القديم "للحقيقة"، لكن ما همّنا والأسماء، ما يهمّنا، هو القدرة على إقتراح فلسفيّ ما من أجل إقامة أمر لأمشروط من هذا القبيل". [٢٧]

هنا ينبغي أن نؤكّد على الدور الإستراتيجي الكبير لمفهوم الحقيقة الذي يقترحه باديو متخفياً في الظاهر وراء إسم عجوز وهو في الواقع إنّما يقطع تماماً مع المفهوم التقليدي للحقيقة بحيث لا يبقى إلا على الإسم في عبقة ونفوذ الفلسفي. مثلاً قام بذلك كانط في نقد العقل المحض حينما أراد إستعادة قدرة مفهوم "الفكرة" على توجيهنا مرّة أخرى

ونهاية الحقيقة. نعم، مهمّة الفلسفة اليوم هي تحديدًا "أن تنهي النهايات" [٢٩]. فلغة النهايات هي لغة مدسوسة باللاهوت والمضامين الإسكاتولوجية. ضدّ كهنة الفلسفة الجُدّ يحزم باديو أمر الفلسفة ذلك أن النهاية لا تنتهي لوحدها إنّما نحتاج إلى قرار حاسم لإنهائها، فكلّ "نهاية" إنّما هي لامتناهية. فإن كانت الفلسفة نفسها هي بصدد النهاية والإعلان عن موتها القريب، فالمطلوب هو إستعادتها وإستنهاض همّتها ومناداتها: أن إنهضي وسيري بنا ثانية على درب الحياة. إنهضي فليس خبر موتك غير إشاعة مغرصة، أو كذبة في خضمّ سوق الأكاذيب التي حلّت محلّ الحقائق، تلك التي تخلّيت عنها أو فشلت في إختراعها. نعم ثمّة إمكانية للحقيقة مرّة أخرى لأنّ حقيقة ما هي فقط تجعلنا نتمسك بالرغبة في الفلسفة أي بالرغبة في تغيير العالم وتلك هي السعادة الحقيقية نفسها.

### ٣- أن تكون سعيدا هو أن ترغب في تغيير العالم:

بميزّ ألان باديو في مقاربتة للعلاقة بين الفلسفة والسعادة بين ضربين من الفلسفة: فلسفة الفلاسفة من قبيل التأويليين والتحليليين والتفكيكيين وفلسفة المضادين للفلسفة من قبيل باسكال وروسو ونيتشه وفيتغنشتاين. هؤلاء الذين تتعالى أصواتهم ضدّ الفلاسفة، -بحيث يضحى ديكرت في عينيّ باسكال "غير نافع وغير ذي يقين" ويصير فولتار وديدرو وهيوم لدى روسو "فاسدين ومتأمّرين" ويصير الفيلسوف نفسه لدى نيتشه "مجرم المجرمين"، وتصير الميتافيزيقا نفسها لدى فيتغنشتاين "مجرد ضروب من اللامعنى"، - هؤلاء مضادين للفلسفة من داخل الفلسفة، والمقصود للفلسفة الكلاسيكية القائمة على "البحث عن الحقيقة" وعلى الإيمان بأنّه ثمّة حياة حقيقية وسعادة حقيقية على الفلسفة أن تضطلع ببناء مفهوم كبير لها. إنّ هؤلاء المضادين للفلسفة هم في إعتبار باديو، كتاب كبار، إن لم يكونوا فلاسفة، وهو أقلّ ما يُقال فيهم. لكنّ فيلسوفنا ألان باديو هذا المحبّ للمفهوم والشغوف بالحقيقة والنسق، لا تستهويه هذي "الأناشيد المذهلة والمغويات اللاحمة" [٣٠]. بيد أنّه ثمّة فعلا ما يستهويه لدى هؤلاء المضادين للفلسفة هو تمسّكهم بأن تبقى الذات في أعالي المطلق الذي تلتقي به في نفسها (الضمير لدى روسو والإختيار لدى كيركغارد). اللقاء هو مفهوم أساسي هاهنا. وقد إستعاده باديو من نصّ لكيركغارد مفاده أن "الذات لا يمكنها أن تجد حياتها الحقيقية ضمن الحياة اليومية، إنّما تستدلّ عليها فيم يمكنها أن تلتقي به صلب الحياة نفسها" [٣١] إنّ السعادة إذن هي وليدة لقاءات. لقاء حبّ مثلاً. وليست نتاجا

لماذا الحاجة إلى الفلسفة؟ ثمّة أربعة عناصر للإجابة عن هكذا سؤال: الأولى: لأنّ العالم مقتنع اليوم أن العلوم الإنسانية التي إرتدت إلى مجرد إحصائيات باهتة لا يمكنها بأيّ شكل أن تقوم مقام الفلسفة. أمّا الثانية: فتتمثل في إنهزام أشكال الذات الجمعية من قبيل مفهوم الطبقة وتحوّل مقولاتنا التقليدية للتفكير في مثل هذه الأشكال من الوجود المشترك إلى مقولات منهكة. ثالثا: إنّنا نشهد على غزوات شرسة للإنفعالات الجماعية الخطيرة الدينية والعرقية والقومية. وهي لعمرى إنفعالات هادمة للتشكلات العقلانية الكبرى للذات الجمعية. ولأنّه ثمّة إرتداد للأشكال العقلانية السابقة للمصير التاريخي لما هو جماعيّ، ولأنّه لم يعد لدينا غير مقولات متعبة للتفكير في أشكال عقلانية من الوجود الجماعيّ تكون الفلسفة مطالبة بإقتراح شكل عقلائي عليها أن تدافع عنه. رابعا: نحن في عالم يعاني من مفارقة فظيعة. فهو من جهة يقترح نفسه بوصفه "أحسن العوالم الممكنة" لكنّه من جهة أخرى إنّما هو عالم هشّ وقابل للضرر وفي حالة إنحدار. ذلك أن الحروب التي تدمر الحياة في أكثر بلاد اليوم إنّما تمثل علامة صاحبة على هشاشة هذا العالم القصوى بل وعلى ما يسمّيه باديو بالحرف الواحد "الأنانية الغربية" [٢٦]. وعليه، إزاء هذه الهشاشة الخطيرة لعالم يقترح علينا في كل لحظة، إضافة إلى ركامات البضائع والوعود المخيبة للأمال بالسعادة، أشكالا من الفضاعة بحيث بوسعه أن يسقط في أية لحظة في العنف والقمع والحرب، فإنّه على الفلسفة أن تكون قادرة على مواجهة الحدث وملاقاته وجها لوجه بوصفه حدثا، أي بوصفه مفاجأة وإستيلاء وعارضا، يمكنها التفكير فيه صلب تشكّل عقلائي قائم على مطلب الحقيقة. وهو ما يصرّح به باديو قائلا: "لذلك فإنّي أعتقد، وعلى حساب ضرب من القطيعة مع التأويلية والتحليلية وفلسفة ما بعد الحداثيّة، أنّ ما هو مطلوب من الفلسفة، ومن داخل هشاشة العالم اللامتناهية، هو أن نراهن على فلسفة حاسمة، ومؤسّسة تكون فلسفة الفرادة، فلسفة الحقيقة، فلسفة عقلانية وفلسفة الحدث." [٢٧]

يبدو إذن أنّ الفلسفات السائدة اليوم إنّما هي فلسفات ملائمة جدّا لقوانين هذا العالم لأنّها قد فشلت في أن تحدّد لنا ما يمكن للحياة الحقيقية أن تكون. لذلك بالضبط يصرّح باديو بأنّ "عالمنا يحتاج إلى الفلسفة أكثر ممّ تتصوّر الفلسفة نفسها" [٢٨]. لذلك لقد أن الأوان أن ننهي فلسفة النهايات. تلك التي ما انفكت منذ قرنين من الزمن عن الإعلان عن نهاية التاريخ ونهاية الفلسفة ونهاية الذات ونهاية الميتافيزيقا

وبحارها وجبالها هي عالم. وثمة الكون الكبير بمجراته وشموسه ونجومه وكواكبه هو أيضا عالم.

وفي الحقيقة علينا أن نشير هاهنا إلى أن باديو إنما يقترح تصوّرا جديدا "لتغيير العالم" هذا الشعار الماركسي الذي يلتقطه الماركسيون من الأطروحة الحادية عشر ضد فيورباخ، يمكن فهمه من خلال حوار أجراه معه دانيال بن سعيد[٣٢] سنة بتاريخ ٢٠٠١. حيث يقول: "كلّ المسألة تكمن عندي في أن تغييرا حقيقيا معينا، ليس "للعالم"، إنما للعالم ما، إنما هو نتاج مسار حقيقة". والحقيقة هي ضرب من الوفاء للحدث والحدث هو ما ليس وجودا. كيف ينبثق حدث ما فيصير تغييرا أي حقيقة ما؟ يميّز باديو هاهنا بين أربعة معانٍ للتغيير نفسه. فهو أولا "تبديل" أو تحويل لا يكون في الحقيقة سوى مطابقة لقوانين العالم؛ وهو ثانيا ضرب من "الحراك" المحلي لكنه لم يكتسب تغييرا عاما للقوانين؛ وثالثا، ضرب من "الفراة الضعيفة" التي رغم كونها تتجلى بقوة تبقى دوما وفق قوانين، وهو رابعا وأخيرا ضرب من "الفراة القويّة" أو "الحدث" الذي يغيّر نظام مظهر الكثرات في العالم بإقتداره الخاصّ وبقوّته العاصفة لنتائج معا. ويضيف باديو في نفس النصّ أي الحوار راسما علاقة حميمة بين الفلسفة وتغيير العالم عبر المفهوم الجديد للحقيقة: "وإذا اعتبرنا أن الفلسفة هي خادمة للحقائق، بالتعرّف على شكلها وبفحص معاصرتها، فإنّه من الواضح إذن أنّها خادمة للحقائق السياسيّة. وهي بهذا المعنى إنّما هي تساهم في تغيير العالم. إنّها لعمري حقيقة مناضلة".

ما معنى أن نغيّر العالم حينئذ؟ يجيب باديو بأنّ كلّ تعاريفنا غير دقيقة ولذلك ربّما يكون من الأنجع الجمع بين شعارين: "كونوا واقعيين واطلبوا المستحيل" مع جملة عجيبّة لجاك لاكان: "إنّ الواقع هو المستحيل". أن نغيّر العالم هو إذن أن نطلب المستحيل بما هو الواقع عينه، الواقع الحقيقي كي نواجه الواقع الزائف. هكذا إذن يكون تعريف السعادة الحقيقيّة كما يتصوّرها باديو: "إنّ السعادة إنّما هي دوما متعة المستحيل"[٣٣].

٤- إنّ السعادة هي ضرب من الوفاء لفكرة المستحيل: إنّ مفهوم السعادة بما هي طلب للمستحيل في عالم تستحيل فيه السعادة الحقيقيّة إنّما يقتضي منا تنشيط قيمة الوفاء. لكن أي معنى للوفاء يقصده هاهنا باديو؟ هل هو وفاء المحبين الذي لا يقبل أي شكل من الخيانة؟ ما معنى الوفاء للمستحيل؟ ما يقصده باديو هو ما يسمّيه "الوفاء للحدث". لكن أي معنى للوفاء هاهنا؟ هل يتعلق الأمر بضرب من الإستعادة للوفاء

لإشباعات. ذلك لأنّ الذات لا يمكنها أن تجد سعادتها أي حياتها الحقيقيّة في الحياة السائدة، إنّما عليها أن تلتقي بها في خضمّ الحياة وفي عمقها. اللقاء بحقيقة حبّ أو بحقيقة سياسيّة أو فنيّة أو علميّة: تلك هي السعادة.

ذلك أنّ "الوجود قادر على ما هو أكثر من مجرد استمراره". تلك هي القاعدة الذهبيّة التي يخرج بها الفيلسوف ألان باديو من مروره عبر ركح من أسماهم بالمضادين للفلسفة. لقد تعلم من هؤلاء أنّ السعادة تكمن في فرحة المحبين بلقاء الحب، وفي غبطة العلماء بلقاء الحقيقة العلميّة وبحماسة المناضلين حين يلتقون بلحظة الثورة، ومتعة الفنّانين لحظة إبداع آثارهم الفنّانين. نحتاج إذن من أجل الرغبة في الفلسفة والرغبة في الحقيقة والرغبة في السعادة إلى "فكرة ما عن الإبداع. وما الإبداع غير رغبة في تغيير العالم.

نعم، نحتاج إلى تغيير العالم من أجل أن نكون سعداء. تلك هي أهمّ أطروحة يقترحها علينا ألان باديو هذا الكتاب. لكن من أجل إنشاء فلسفة في السعادة لا تقوم على مفهوم كسول يجعل منها مجرد تعاطف مع نظام العالم أو مجرد قناعة بما تمنحك الأقدار، يقترح علينا باديو مفهوما طريفا وغير مسبوق للسعادة. هو مفهوم يمكننا وصفه بالمفهوم النضالي للسعادة. إنّ السعادة هاهنا تكفّ عن أن تكون سعادة "استكمال المعارف" كما في التصرّ التقليديّ من أرسطو إلى ابن سينا، ولا هي تكمن في غبطة النفس بتصالحها مع رغباتها وتحرّرها من الأهواء (سبينوزا) إنّما السعادة ههنا سعادة ثوريّة لا في المعنى الماركسيّ التاريخي للثورة، لأنّ باديو يعلم جيّدا أنّ ذاك المعنى لم يعد ممكنا، بل في معنى مغاير. ههنا يقترح باديو أن تكون الفلسفة في حجم هذا العالم الذي تطرح على نفسها تغييره. إنّ عالما قائما على أشكال من السعادة الصغيرة والأليفة وعلى قيم الإستهلاك الكسولة والجشعة معا، وعلى إخضاع الجميع إلى منطق رأس المال كما لو كان قدرهم الوحيد، يحتاج إلى مفهوم حقيقي للسعادة. السعادة هي إذن الرغبة في تغيير العالم لأنّ عالمنا الحالي لا يمنحنا غير سعادة مغلوطّة أو غير أشكال مسمومة ومضخّخة من التعاسة.

لكن أيّ عالم ينبغي تغييره؟ وما معنى أن "نغيّر العالم"؟ هنا يذكر باديو بالتعاريف المتعدّدة لمفهوم العالم. فالعالم هو العالم الباطني، عالم التمثيلات والمشاعر والأهواء والآراء والذكريات. هو عالم الأفراد بأرواحهم وأجسادهم. وثمة أيضا العالم الجماعي والمشارك وهو عالم العائلة والمهنة واللغة والدين والثقافة والأمة. وثمة أيضا العالم التاريخي الكوني للإنسانيّة بعامة. وعالم الطبيعة أيضا بأشجارها



يحدث لنا وبما يمنحه لنا العالم المعاصر من أشكال السعادة المغلوطّة. أن تكون سعيداً إذن هو أن تكون في حالة عدم رضا بما يحدث في حياتك وأن تطلب حياة حقيقية يقع فيها توزيع جديد للحقيقة وللسعادة وللحياة في آن معا.

إن العلاقة بين مفاهيم الذات والسعادة والحقيقة هي علاقة وثيقة في تصوّر باديو لأنّه من أجل تغيير العالم ينبغي إقتراف مفهوم جديد للذات ليس هو المفهوم التقليدي لها حيث تكون قوام للحقيقة وضامناً أنطولوجياً لها. الذات هنا هي ذات السعادة أي ذات التغيير. وهو ما يقوله باديو ضمن الحوار المذكور أعلاه الذي أجراه معه دانيال سعيد: "إنّ الذات تتغيّر، لا لأنّها ترى ما لا يوجد، إنّما لأنّها تجرّب أنّه ثمة شيء آخر. إنّ ما ليس هو المهمّ. ذلك أنّ ظهور ما ليس إنّما هو أصل كلّ إقتدار ذاتي حقيقي". بل وأكثر من ذلك "لأنّا نحن لاشيء، لنكن كلّ شيء إذن" [٣٧].

#### خاتمة:

يبقى إذن الفيلسوف هو أسعد الناس في هذا العالم. وذلك لأنّه يؤمن أنّ السعادة هي دوماً ممكنة مرّة أخرى. وهنا لا تكمن السعادة في سعادة المترفين وذوي البطون المشبعة بل تكمن في بهجة الحياة حينما نحبّ وحينما نبدع فناً وحينما نبتهج بولادة حقيقة ما. نحن نسعد بكلّ تغيير بهيج لما يحدث لنا. لا ينبغي أن نتأمّل الوجود وأن ننعّم بدفع أحضان الكينونة النائمة، إنّما علينا الذهاب دوماً لملاقاة الحدث. حدث ما هو ذلك الذي يغيّر نظام العالم. ضدّ هيدغر يتمسك باديو بالحدث. لأنّ "الحدث يحدث في حين يكتفي الوجود بأن يوجد فقط" [٣٨] ولأنّ الحدث يحدث بكثرة ووفرة في حين أنّ الوجود واحد فحسب. وإنّ أهمّ ما نظفر به من هذه المقاربة الطريفة للسعادة في عالم يكاد ييأس من قدرته على السعادة، بما يحصل فيه من ضروب البؤس والتعاسة الفظيعة هو التالي: أنّ الفلسفة مطالبة دوماً بأن تتمسك بالحقيقة. وأنّه ثمة دوماً حقائق نقاوم بها هذا العالم المغلوط واللاعادل والمفرع بحروبه وسياساته. ووفقاً لذلك علينا أن نتمسك بالشعور بالحياة الحقيقية وهذا الشعور له إسم دقيق هو السعادة عينها. لكنّها سعادة لا تحصل وفق السياسات ولا وفق الأجندات. إنّ السعادة هي قدرة كلّ منا على محبة المستحيل بما هو إمكانية سعيدة من الحياة. فلتطلبوا المستحيل لأنّ الواقع ليس سوى أفقر إمكانيات الممكن الذي بحوزتكم. أعيدوا إلى العالم قدرته على السعادة. من أجل ذلك ينبغي الوفاء لإبداع حقيقة أخرى حول أنفسكم ..

بوصفه قيمة أخلاقية محافظة؟ أم هو ضرب جديد من الوفاء بما هو قيمة سياسية نضالية؟ ما يقصده باديو هو ضرب جديد من الوفاء. الوفاء ههنا إنّما هو دوماً "وفاء ما للأحداث التي قالت فيها الضحايا كلمتها". والوفاء هو عدم خيانتك للرغبة في تغيير العالم، أي في تجريب ما ليس موجوداً. إنّ مفهوم الوفاء إنّما يشغل لدى باديو دائماً تحت راية قاعدة فلسفية جديدة هي: "واصل ... لا تتخلّى" [٣٩] عن رغبتك في طلب المستحيل تتوقف عن رغبتك في المستحيل. وذلك ضدّ كلّ المذاهب القائمة على الانتظار وعلى القيم السلبية التشاؤمية والحزينة والتي لا تصلح إلا لإنتاج العبيد أكثر فأكثر. لذلك بالضبط يكون الوفاء بدلاً عن وعود السياسة الزائفة وبدلاً عن آمال الطوباويين وأوهامهم وبدلاً عن بكائيات المتشائمين وصنّاع الإكتئاب. هو وفاء للحدث حيث يكون الحدث هو جملة "الأفعال والإبداعات والمنظّمات والأفكار التي تقبل الإمكانية الجذرية الجديدة التي تجعل من المستحيل قانوناً للعالم" [٣٥].

ومن أجل ذلك ينبغي أن يكون ثمة ذات لإبداع السعادة وللإستمتاع بها. ومن أجل التعريف بهذا الشكل الجديد من الذات ينبغي التمييز بين ثلاث ميزات تتصف بها الذات التي بوسعها أن ترغب في السعادة:

**أولاً:** هي ذات تتمثّل حريتها في إبداع شيء ما داخل العالم لكن بوصفها استثناء. لكن ينبغي التنبيه على أنّ الحرية الحقيقية لا تكمن في أن يفعل المرء ما يحلو له، لأنّ ما يحلو إنّما هو دوماً ملائم لنظام العالم. بل إنّ الحرية الحقّة هي بالتحديد إبداع ما يعينه الواقع بما هو استثناء أي مواجهة لنظام العالم. ذلك أنّ الواقع الذي تبذعه ذات-السعادة إنّما يتناقض ضرورة مع ضغوطات العالم.

**ثانياً:** إنّ ذات-السعادة لا يمكنها أن تنغلق على هويّة ما. ذلك أنّ مسار الحرية هو دوماً مسار مفتوح ولا متناهي. وطبقاً لذلك يكون أثر فتني ما أو ثورة سياسية أو حقيقة علمية أو لحظة حبّ شأنها يهمّ الإنسانية قاطبة وليس هو بالخاصّ بشخص أو بعرق أو بملّة أو بهويّة مهما كانت. إنّ ذات-السعادة بما هي إستثناء محايث، هي "ذات بلا وطن". [٣٦] لذلك فإنّ السعادة إنّما هي مناقضة لكلّ عائق هويّ.

**ثالثاً:** إنّ ذات-السعادة إنّما تكمن كينونتها في إكتشافها صلب نفسها، لقدرتها على إبداع شيء ما لم تكن نعلم أنّها قادرة على إبداعه. فالسعادة بهذا المعنى هي انتصار على تناهي الإنسان. وهي بالتالي مناقضة تماماً لكلّ أشكال الرضا بما

## الهوامش

[١] هو فيلسوف فرنسي معاصر وُلد بالرباط بالمغرب في ١٧ جانفي ١٩٣٧ مناضل سياسي مدافع عن نوع من الإستعادة لفكرة الشيوعية لا في المعنى الفاشي لها بل بوصفها فكرة إستراتيجية لتمييز السياسة عن اللاسياسة ضد الكوارث الناجمة عن الشيوعية الدغمائية. يتصور أن "ليس ثمة غير الأجساد واللغات" من أجل ضرب من المادية الديمقراطية المضادة للمادية التاريخية والمناضلة ضد الديمقراطية الليبرالية التي ليست سوى بروجاندا للنظام الرأسمالي.

[2] Alain Badiou, Métaphysique du Bonheur Réel, [2] Paris, P.U.F, 2015

[3] Ibid, p.7

[4] Aristote, Ethique de Nicomaque, Paris, Flamma - ion, 1965

[5] الفارابي، كتاب تحصيل السعادة، دار ومكتبة الهلال، 1995

[6] Badiou, Second Manifeste pour la Philosophie, [6] Paris, Fayard, 2009, p.98

[7] Badiou, L'éthique, essai sur la conscience du mal, [7] Paris, Nous 203, p.71

[8] Ibid, pp.98, 104

[9] Ibid, p.31

[10] Ibid, p.34

[11] ينبغي هنا أن نحيل القارئ على نص جميل كتبه باديو عن رمبو إذ أستلهم من قصائده روح التمرد نفسه حيث تكون القصيدة لدى رمبو على حدّ عبارة لباديو هي "وعد لا ينبغي الوفاء به". وقد كتب باديو عن رمبو تحت عنوان طريف هو الإنقطاع.

Voir: Badiou, «l'interruption», in Le Millénaire Rimbaud, Paris, Belin, 1993, p.131

A.Badiou, Métaphysique du Bonheur Réel, op.cit, [12] p.12

A.Badiou, op.cit, p.13 [13]

[14] يتعلّق الأمر بإستعادة مفهوم الرغبة نفسها في معنى الذي وضعه جاك لاكان وهو ما نقرأه تحت قلم باديو في إحالة على قولته طريفة للاكسان في كتابه البيان الثاني من أجل الفلسفة: "إن الرغبة، أي ما يُسمّى الرغبة، يكفي لجعل الحياة لا تملك أي معنى حينما تصنع جباناً".

Voir: Second Manifeste pour la Philosophie, Paris, Fayard, 2009, p.82

Badiou, Métaphysique du Bonheur Réel op.cit, [15]

p.14

Ibid, p.13 [16]

Gernot Kamecke, «L'Eternel retour de la fin de l'histoire» in Autour de Logiques des Mondes d'Alain Badiou, Paris, éditions des Archives contemporaines, p.146

Badiou, Métaphysique du Bonheur Réel, op.cit, [18] p.16

Ibid, p.17 [19]

Ibid, p.18 [20]

Ibid, p.21 [21]

Ibid, p.24 [22]

Ibid, p.25 [23]

Alain Badiou, L'éthique, essai sur la conscience [24] du mal, op.cit, p.67

Badiou, Métaphysique du Bonheur Réel, op.cit, [25] p.28

Ibid, p.30 [26]

Ibid, p.31 [27]

Ibid, p.32 [28]

Ibid, p.33 [29]

Ibid, p.36 [30]

Ibid, p. 38 [31]

Daniel Ben Said, «Badiou et le miracle de [32] l'événement», in Résistances. Essai de Taupologie générale, Paris, Fayard, 201

Badiou, Métaphysique du Bonheur Réel, op.cit, [33] p.50

Badiou, L'Ethique, op.cit, p.75 [34]

Badiou, Métaphysique du Bonheur Réel, op.cit, [35] p.50

Ibid, p.52 [36]

Daniel Said, op. cit [37]

Badiou, Second Manifeste pour la philosophie, [38] op.cit, p.89

## صدر حديثا

**د. رمضان البرهومي**

**تأملات وفنائل في الفكر العربي المعاصر**

من تأليف د. رمضان البرهومي

هذا الكتاب هو نتاج جهد المؤلف في استكشاف الفكر العربي المعاصر من خلال تأملات وفنائل في الفكر العربي المعاصر. الكتاب يتناول الفكر العربي المعاصر من خلال تأملات وفنائل في الفكر العربي المعاصر. الكتاب يتناول الفكر العربي المعاصر من خلال تأملات وفنائل في الفكر العربي المعاصر.

**د. رمضان البرهومي**

**تأملات وفنائل في الفكر العربي المعاصر**

من تأليف د. رمضان البرهومي

هذا الكتاب هو نتاج جهد المؤلف في استكشاف الفكر العربي المعاصر من خلال تأملات وفنائل في الفكر العربي المعاصر. الكتاب يتناول الفكر العربي المعاصر من خلال تأملات وفنائل في الفكر العربي المعاصر. الكتاب يتناول الفكر العربي المعاصر من خلال تأملات وفنائل في الفكر العربي المعاصر.



## أسئلة رواية المهجر (هل الرواية سيدة الاجناس الادبية؟)

محمد العباس  
السعودية

أسئلة كثيرة تطايرت في ملتقى السرد الثالث عشر في الشارقة ( ٢٠١٨- سبتمبر/أيلول) الذي حمل عنوان «الرواية العربية في المهجر»، وهي تساؤلات تبدو بدئية وبسيطة إلا أنها تعكس حذر المثقفين وارتباكهم إزاء مفهوم كلمة (المهجر) المستجلبة من ذاكرة ووعي تم تجاوزهما، وهذا الاحتراز المنهجي هو الذي وسع دائرة الجدل وأضفى على الحوارات بعض الحيوية، إذ لم تعد مفردة (المهجر) لا من الناحية الزمانية ولا المكانية كلمة توصيفية جامعة للفعل الروائي المتجدد والمبعثر خارج الوطن العربي. ذلك التشظي الموضوعي هو الذي دفع نبيل سليمان إلى عنونة ورقته بعبارة تختزن اعتراضه على فكرة (المهجر)، وفتح أفق الجدل على محطات أو تنويعات أوسع للهجرة، حيث جاءت بعنوان «الهجرة وأخواتها في الشعر والرواية»، وقصد بها آداب اللجوء والنزوح والاعتراب والمنفى وغيرها من مظهرات الهجرة والتهجير، حيث يفرض كل شكل من أشكال تلك النزوحات موضوعه ولغته.





موضوع الهجرة، والكشف عن مرادفات الروائي، ولذلك ميز محمد قاسم نعمة ما بين مفهومي الهجرة والاغتراب. الروائي العربي يتوزع اليوم في جميع أنحاء العالم، ويكتب من الـ«هناك» الإنساني باعتبارها لحظة انزياح أنطولوجي تتجاوز المكاني إلى الزماني، حسب تعبير رسول محمد رسول، وهو الأمر الذي يحرض على الخوض في تجليات المهجر لقراءة التنوع الروائي، حيث تكشف العودة قليلاً إلى الوراء عن تباينات ما بين المهجر الاشتراكي والمهجر الرأسمالي، وهي محطة زمكانية أسست لمتوالية من الروايات، وفرضت أيديولوجيتها وشكلها المقترح للحياة داخل الرواية، كما يفرض أطلس الرواية العربية المكتوبة في الخارج الانتباه إلى أهمية هذه الكتلة التاريخية التي يعول عليها كقوة ناعمة في مخاطبة الآخر، وكذلك مساءلة اللوحة الاستشراقية التي تتضمنها بعض تلك الروايات، إذ لا يمكن وضع كل ذلك المنجز الروائي في سلة واحدة والتعامل معه من منظور أحادي بالتحديد ما يدفع إلى مجادلة الرواية العربية المكتوبة أصلاً بلغة أجنبية، أو ما سماه سعيد يقطين بالمهجر اللغوي، وهي روايات تشير التساؤل حول عروبية الفضاء أو التفكير الذي كُتبت فيه.

الروائي الذي يكتب من مهجره عن مكانه الأول وغبطة بداياته، هل يُنظر إليه ككاتب مهجري؟ هذا هو السؤال الذي لم يستقر في أجواء الملتقى، لأن موضوع رواياته ولغته لم تتغير بتغير المكان الذي يقيم فيه، كما أن زاوية الرؤية عنده لم تتبدل بما يكفي من الوجهة السوسيوثقافية ليتم التعامل معه كروائي مغاير، خصوصاً أن العالم اليوم يسمح للإنسان

أما سعيد يقطين فقد اقترح مصطلح (الفضاء الثالث) وذلك في ورقته التي حملت عنوان «الرواية العربية في المهجر بين المركزية والتهميش» حيث شخّص حالة الروائي المنقسم ما بين فضائين: فضاء ينتمي إليه، حيث أصوله الثقافية والتاريخية، وفضاء يهاجر إليه ليقوم فيه منفياً أو بشكل مؤقت أو دائم، وهنا يتموضع الروائي، أي في فضاء ثالث، وفيه يحاول الروائي أن يجمع بين الواقع الذي بات وراءه والواقع الذي يمثل مستقبله، حسب رأيه، حيث يحمل معه متخيله وذاكرته اللذين تشكلا في فضائه الأول، إلى الفضاء الثاني المهاجر إليه، والذي يتفاعل معه حسب الضرورات التي يفرضها عليه الواقع الجديد، وهذا هو ما يفسر تعدد العلاقات مع الفضاء الثالث بمقتضى أنواع العلاقات والمنظورات، سواء كانت الهجرة وقتية أو قسرية لها طابع المنفى الأبدي.

هناك فرق ما بين رواية غسان كنفاني بعنوانها وعبارتها الجازمة «عائد إلى حيفا» حيث الإصرار والتحدي، باعتبارها رواية من روايات المهجرين النازحين، وبين معظم الروايات العربية اليوم التي تحمل عناوين نوستالوجية رخوة، مكتوبة بلغة استعادية سياحية لأن بعض الروائيين العرب لا يعيشون بالفعل حالة الهجرة بالمعنى الشعوري للكلمة، بقدر ما يمارسون الترحال في عالم بات على درجة من الانفتاح والتواصل، وهذا التباين في دوافع الهجرة وفضائها الزمني، هو الذي شجع الباحثين على طرح سؤال اللغة، أي فحص لغة الروائي المهاجر أو المهجر أو النازح أو المنفي أو السائح، على اعتبار أن اللغة مؤشر من مؤشرات وعي الذات الروائية في المهجر، كما يمكن مقاربتها كمجس لضحص صدقية

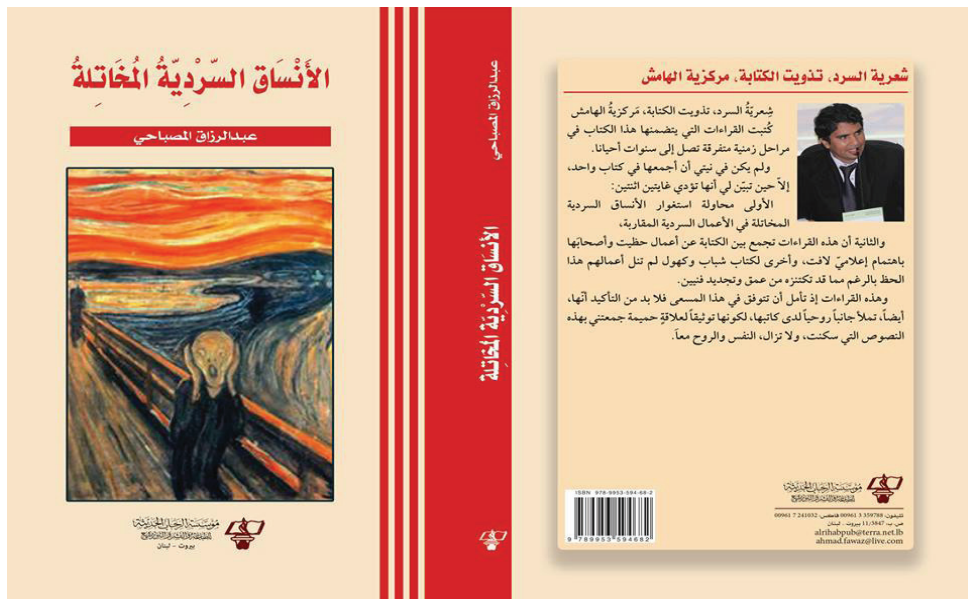
ارتباك وهي لا تقدم أي إضافة للظاهرة الروائية العالمية، أو ما سماه يوسف القعيد بظاهرة (الازدهار البائس) ويعني به ذلك التسونامي من الروايات الرديئة التي يتم طرحها بعضها إلى لغات الآخر.

الجيل القديم من النقاد استعادوا الروايات والأسماء المعروفة، والمكرسة، التي تحضر غالباً كمقررات مدرسية، أما النقاد الجدد فقد استحضروا منظومة من الأسماء الجديدة المجهولة عربياً التي عكس حضورها مدى تمدد المهجر وتنوع دلالاته، حيث تطرق فهد الهندال من منطلق التجاور الأدبي إلى تجربة الكندي الكويتي ناصر الظفيري، كما استذكر فهد حسين أربع تجارب روائية عراقية مكتوبة بأربع لغات مختلفة استلحاقاً بالمكان الذي كتبت فيه، وجادلت عائشة الدرملكية العمانية غالية آل سعيد على حدود تبدلات خطاب هوية الشخصية وحدود الفن، كما حضر الإريتري أبو بكر كحال وهكذا، حيث شكلت كتابات الغربية هذه فرصة لإعادة الحديث عن المهجر كمختبر للرواية، وإثارة الجدل حول ازدواج مفهومي الهجرة في الرواية ورواية المهجر، وفحص ما سماه الرشيد بوشعير بالآثار الكولونيالية الثقافية التي فرضت على كتاب المغرب العربي، وهي أسئلة على درجة من الأهمية يُحسب للملتقى إثارته كعنوان عريض لتمفصلات هي بحاجة إلى قراءات أعمق وأشمل للإجابة على سؤال المركز والهامش في الرواية.

بإعادة الترميز المكاني من دون أن يفقد إحساسه بالانتشار من مكانه الأول، وهذا هو ما حرص الباحثين على عرض نماذج جديدة ومتنوعة لروائيين عرب يكتبون الرواية من مناهجهم القسرية أو الاختيارية بالإيقاع ذاته واللغة الحنينية التي لا تشير إلى أثر المكان على الثقافة والوعي والذاكرة، وهذا هو بالتحديد ما حرص عزت عمر على التساؤل عن تبدلات الوعي مع اختلاف الأمكنة المهاجر إليها، مع ميل واضح إلى أن الذات العربية الروائية لم تتحرز عن مواقعها.

الرواية المترجمة أيضاً كانت محل تساؤل باعتبارها رواية مهجرة إلى لغة الآخر، حيث أثارت الأسئلة حول دوافع الترجمة سواء من قبل المؤسسة الثقافية العربية أو من قبل دوائر الآخر، بوجود باحثين مثل أستاذ الأدب العربي المعاصر واللغة العربية في أمريكا بنجامين سميث، والبولندية باربارا ميخالنك مديرة معهد الاستشراق، والإيطالية إيزابيلا كاميرا أستاذة كرسي الأدب العربي المعاصر في جامعة روما، الذين أكدوا على ضعف الترجمة وعدم إقبال الآخر الغربي على مطالعة الرواية العربية، وهو البعد الذي أكدته خالد المصري مدير برنامج اللغة العربية في كلية سوارثمور في ولاية بنسلفانيا، كما شنت عليه نجوى بركات التي قالت بانعدام أثر ترجمات رواياتها على القارئ الأجنبي. كل ذلك أثار التساؤل عن جدوى تلك القائمة من الأسماء التي يُراهن عليها لمخاطبة الآخر، سواء برواياتها المترجمة أو المكتوبة بلغة الآخر، لأن الرواية العربية اليوم تعاني بالفعل من

## صدر حديثاً





## جماليات قصيدة النثر المغربية: ديوان (في ذمة الضوء) للشاعر مصطفى قشني نموذجاً

إسماعيل علالي / المغرب

توطئة:

لا مراء إن قلنا: إن شعرية قصيدة النثر تكمن بالأساس في الخلطة السحرية التي ابتكرها أربابها ، حين عمدوا إلى خلق ازدواج بين الشعر والنثر، ومبدأ الازدواج هذا تحقق - في تقديري - من خلال إلباس الشكل ثوب الشعر مع ترك الروح نثرية (شعرية) حيث أدى هذا المزيج ، أو الازدواج إلى ولادة قصيدة النثر بالصورة التي شهدتها الأعين وتداولتها الألسن حتى طارت في الناس كل مطار. وسنسعى من خلال هذه الورقة-المقتضبة- إلى استجلاء نتف جمالية من قصيدة النثر المغربية ، وذلك عبر إجراء حفريات في ديوان (في ذمة الضوء)، للشاعر مصطفى قشني ، هذا الشاعر المضيء، المؤمن بضوء فراشاته إيمان اللون بفضيلة الضوء. وقد ارتأيت أن أحصر نظري في ملمحين جماليين :



المشهد عند الشاعر مصطفى قشني ، بناء لغوي-مشهدي يقوم على مبدأ الصورة الأدنى و يتركب من عدد محصور من الجمل القصيرة ، مرتبطة فيما بينها بعلاقات دلالية تسمح بالانفتاح على إمكانات تأويلية متكاثرة تكاثر القراءات .

إذ الصورة المشهدية في شعر مصطفى قشني ليست مجرد وضعية فنية ناقلية للواقع الخارجي ، بأساليب البيان العربي "من تشبيه واستعارة وكنية، ومفارقة..." ، ولكنها طريقة مخصصة في العرض تقوم على التدرج التصويري، كأن الصورة الكلية للقصيدة المشهد -عند شاعرنا- في تدرجها كومة الثلج في تدرجها، حيث تجلى هذا التدرج في غير قصيدة من الديوان، نحو قوله في قصيدة "مغمى على أحلامها": بخبطة من ضوء/ سقطت الخفافيش/ من أعلى / شجرة/ الليل/ مغمى/ على أحلامها).

وقد مكن هذا التدرج القصيدة المشهد من التقلب في أحوال دلالية متعددة أخرجتها من ضيق الوظيفة الإحالية إلى سعة الوظيفة الرمزية، التي تفرض على القارئ بذل الجهد في الفهم والتأويل لإمسك المعنى وإدراك مقاصد الناص/ الشاعر .

ولا يخفى أن ألفاظ القصيدة المشهد عند الشاعر مصطفى قشني مأخوذة من دوائر حسية مختلفة، أهمها دائرة الإدراك البصري واللمسي، مثال ذلك قوله في قصيدة "ما يشبه اللوحة":

(الأفق مطرز/بغيوم سوداء/والأمطار فقاقيع/زرق/تتلاشى على أجنحة من هباء/ والسماء حرير من ريش/وشرشف/ تطوق الإطار) ، وقوله في قصيدة (قابض على جمر لذته):"يستحلب لذة/ يمسك بتلابيبها/يمسد على شُرشفها/ يمشط ريشها/يتوجها بإكليل/من دق نداء/ويجترح لها / دَمَقْسًا وثأبًا/ في أبهى رعشته..."، فهذان النموذجان ينمان عن تصور خاص للقصيدة المشهد، وترتيب مخصوص للألفاظ الحسية حيث أخرجها الشاعر من دائرة الدلالة الحسية ورفعها إلى دائرة التذوق الباطني المدرك بالقلب .

وعلى الإجمال ، فالشاعر مصطفى قشني شاعر واع بالوظيفة الجمالية للمشهدية المقيدة القائمة على مبدأ الصورة الأدنى ، ومبدأ التدرج، ومبدأ الاقتصاد اللغوي.

## ٢.جماليات التعدد الصوتي:

غني عن البيان أن "نظرية تعدد الأصوات"من بين النظريات المقررة في مجال تحليل الخطاب"ومدارها على أن القول المنطوق لا تقوم به ذات واحدة، وإنما تشارك في القيام به ذات



## ١.جماليات القصيدة-المشهد :

معلوم أن ديوان "في ذمة الضوء" هو الإصدار الشعري الخامس للشاعر المغربي مصطفى قشني، وقد صدر عن الدار العربية للعلوم (ناشرون)، سنة ٢٠١٤، في طبعة أنيقة، ضمت بين دفتيها ٨٨ نصا شعريا، توزع على ١٠١ صفحة من الحجم المتوسط.

و الناظر في ديوان الشاعر مصطفى قشني ، يجد أن الخطاب الشعري عنده ، ينبني في جزء كبير منه على المشهدية، باعتبارها آلية جمالية تقوم على مبدئين : مبدأ الصورة الأدنى، ومبدأ الاقتصاد .فما المقصود بمبدأ الصورة الأدنى ؟ نقصد بمبدأ الصورة الأدنى ، اقتصار الشاعر مصطفى قشني في بناء قصائده على صورة مشهدية واحدة ، يزدوج فيها الموقف بالتجربة. فقد احتلت القصائد المشهدية مساحة واسعة في فضاء الديوان، بلغ عددها تسعا وعشرين قصيدة، تركب/تشكل كل نص منها من مشهد واحد لاغير. و لبيان سمات القصيدة المشهد عند شاعرنا نسوق النماذج النصية الآتية: يقول الشاعر في قصيدته المشهدية - في ذمة الضوء - التي حمل الديوان اسمها : (ترضع الفراشة/ من أضاء النور/ ترشف/ رضابه/ لتتهاوى/ في هاوية/ سحيقة/ رماد عشق) - انتهى النص المشهد - وفي قصيدة (فداء للضوء) يقول : "الفراشة لا تهدي الضوء / عشقا أقل من احتراقها " .

ويقول في قصيدته المشهدية الموسومة بـ "تلك الغيمة": (ترش نداها / في تخوم/ المزهرات/ لتورق/ شقائق / / أحزان) .

من خلال هذه النماذج النصية ، نستشف أن القصيدة



مصطفى قشني

عتبة على أدوار خطابية متنوعة تنوع الألبسة التركيبية التي تركبت منها، ( أمضي إلى حيث ينتظرني سواي- أسأل العتمة من أين يأتي الضوء- لاغبار عليه- نكاية في جرحك- الهاوية أنت- صرخة ضوء تشي بفراشاتها- من يكتب من؟- انظر تر...) وغيرها من العتبات الدالة بنياتها على التعدد الصوتي.

وقد ساهم التناص-أيضا- في تعدد أصوات الديوان، باعتباره محاورة بعيدة تقوم على تعالق النصوص بعضها ببعض، حيث تعالقت نصوص الديوان مع نصوص/أصوات عدة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ما يأتي:

❖ تناص قصيدة "أمضي إلى حيث ينتظرني سواي" مع قصيدة الشاعر اللبناني أنسي الحاج بواسطة آلية التضمين، حيث ضمن الشاعر قصيدته "أمضي إلى حيث ينتظرني سواي" قول أنسي الحاج "وأنا لا أخرج من ظلمتك إلا لأحتمي بعريك ولا من نورك إلا لأسكر بظلمتك".

❖ تناص قصيدة "أسأل العتمة من أين يأتي الضوء؟" مع عدة قصائد من ديوان (عظمة أخرى لقلب القبيلة) للشاعر العراقي سركون بولص بواسطة آلية التهجين النصي، وآلية التعليق حيث ذيل الشاعر مصطفى قشني قصيدته بتعليق مفاده: (أن النص مستوحى من فضاءات قصائد الأشوري التائه سركون بولص الموسومة بـ"عظمة أخرى لقلب القبيلة").

❖ تناص مع محمود درويش، من حيث دال الفراشة ورمزيته، بواسطة آلية الامتصاص.

❖ تناص مماثلة مع الشاعر "إلياس أبي شبكة"، من حيث البنية التركيبية لعتبة عنوان الديوان "في ذمة الضوء" التي ماثلت من حيث الصورة التركيبية عنوان قصيدة أبي شبكة

كثيرة كما لو كانت أصواتا مختلفة تأتلف فيما بينها للنطق به في مرة واحدة".

ومن خلال حفرنا في ديوان (في ذمة الضوء) يتكشف لنا أن الشاعر مصطفى قشني قد ألبس قصائده لباسا حواريا تعددت أصواته بتعدد أغراض الكلام التي انطوت عليها نصوص الديوان.

حيث ألفينا الشاعر ينتقل في النص الواحد من مقام الناص/ القائل إلى مقام المتلقي المقول له، إلى مقام المخاطب المتفاعل مع القول الشعري، ومثال ذلك قوله في قصيدته "انظر تر": انظر كيف يحاكي الضوء أطيافها/ كيف يستعير ذاكرة الألوان/ المندلعة في كمناجاتها/ كيف يرتب موسيقى الماء/ المطرر بجفون طوفانها/ كيف يسدل جفنيه أمام جلالها/ انظر تر كيف تتهتك/ له السُتر/ وكيف يتجلى/ له السر).

هذا النموذج النصي خير مثال على التعدد الصوتي الذي طبع نصوص الديوان، حيث استثمر فيه الشاعر صيغ الكلام الثلاث: "صيغة المتكلم (أنا المخاطب)، وصيغة الخطاب أنت المخاطب/ المتلقي"، وصيغة الغيبة" هي الفراشة/ الحبيبة، هو الضوء/ الشاعر المحب"، كما أضحى الناص/ الشاعر عن طريق المزاوجة بين الضمائر واستعارة الأصوات ذواتا متعددة، فهو ذات ناطقة من خلال الصيغة الأمرية (انظر)، وهو ذات مخاطبة من خلال الفعل المجزوم في الصيغة الشرطية "انظر تر" التي تقديرها "إن تنظر تر/ إذا نظرت رأيت/ وحيث تنظر تر..."-وما أشبه ذلك-، وهو ذات متفاعلة مع القول الشعري،

إذ مكنت البنية الخطابية للصيغة الشرطية ذات الشاعر من التداوت والتحاو مع ذات المتلقي، ومع أنها التقديرية الذي أنزلته منزلة المحاور الخارجي، عبر استراتيجيات تشويق الذات، واستعارة الصوتياتي يترتب عنها تشويق القول الشعري وتوليده-إن شئنا- على النحو الآتي: "يا روح/ انظري تري كيف تتهتك / للضوء الستر / وكيف يتجلى لي السر من نور الفراشات".

حيث قصد الشاعر من هذه الحوارية/ المنولوج الداخلي تبيان ما ألم به وبمعادله الوجودي (الضوء)، حين تجلى لهما نور الفراشة/ الحبيبة، وجلالها، كما عمد إلى إضمار اسم ذات الجلال ليوهم القارئ بأنها ذات خارجية مستقرة في الغياب، مستقلة عن الذوات غير متفاعلة معها، وكذا ليفجر دينامية النص ويفتحه على إمكانات تأويلية متعددة تعدد الأصوات التي ضمها القول الشعري في الديوان.

ولا يخفى أن الصبغة الحوارية قد تجلت- أيضا- في البنى التركيبية لعتبات عناوين النصوص، حيث دلت كل

الموسومة بـ "في ذمة الماضي".

هذا فضلا عن التناس الأسطوري - استدعاء أسطورة أوفيدوس -، والتناس التراثي، -في شقيه: المكتوب والشفهي - للذين تما بواسطة آليات الاستدعاء والتحويل.

وتجدر الإشارة إلى أن توظيف الشاعر مصطفى قشني للتناس، لم يكن توظيفاً مجانياً، بل كان بغرض حصر مشاركة الأصوات المستدعاة في تكوين النص، ومغايرتها، لإظهار انفرادها بالتكوين الجمالي لقصائده وخصوصية تجربته وتفرداها.

وإجمالاً، فإن ديوان "في ذمة الضوء" للشاعر مصطفى قشني، مائدة طافحة بالجماليات الحديثة، يأخذ كل متلق منها ما يشتهيته ...

## الهوامش

❖ إسماعيل علائي، شاعر وناقد مغربي

-الشاعر مصطفى قشني شاعر وإعلامي مغربي، يشغل حالياً منصب

الكاتب العام لاتحاد كتاب المغرب فرع الشرق.

في ذمة الضوء، ص: ١٧-

في ذمة الضوء، ص: ٧٤

في ذمة الضوء، ص: ١٨

في ذمة الضوء، ص: ٧١

في ذمة الضوء، ص: ٨٤

في ذمة الضوء، ص: ٨٤

- للتوسع ينظر باختين وديكرو.

ديوان في ذمة الضوء، ص: ٨٥

- للتوسع ينظر جوليا كريستيفا، وجرار جنيت

- ينظر قصيدة: (كل قصيدة، كل حب)

- أقصد بالتهجين تناس قصيدة واحدة مع نصوص عدة.

- ينظر ديوان «أثر الفراشة» لمحمود درويش

- ينظر قصيدة «تغريبة أوفيدوس»

- ينظر الفاصلة الضوئية رقم ٧ من الديوان: «قالت الظلمة: / هذا وجهي عندكم»

## صدر حديثا







## قراءة في نصوص «من دلاء الوجد»

نجاة المازني  
تونس

كثرت في السنوات الأخيرة الكتابات التي يبادر أصحابها بنشرها على الملأ قبل مراجعتها وتنقيحها وتثقيفها، غير أنّ الأستاذة صفية قم بن عبد الجليل استطاعت أن تنضج تجربتها على نار هادئة. فبعد أن تشبعت من النصوص وتجارب الكتاب قديمها وحديثها، وتمكّنت من مناهج البحث والكتابة دراسة وتدرّيساً، وبعد أن ضربت في أرض الله وعمّقت تجربتها في الحياة أقبلت على الكتابة تاركة جانباً أشكال التعبير الجاهزة وأطلّت علينا بمائة نصّ قصير فيها من السرد ما فيها، وفيها من الشعر نصيب.

إنّ هذه المختارات ممّا كتبته صفية قم بن عبد الجليل في المدّة الأخيرة باقّة أدبية هديّة من صاحببتها تنضج بما فاضت به من وجد، وهي موثّقة بدقّة مكاناً وزماناً، رغبة من صاحببتها في أن تجعل الكتابة شهادة على جملة من المواقف في الحياة والأدب.

إنّ قارئ هذه النصوص سيلاحظ بشكل جليّ أنّها نصوص مؤنّثة فيها انتصار للمرأة وإنصاف لها، بعد قرون الحيف التي مرّت. إن المرأة سدى لجلّ النصوص تواكب تجربتها في الحياة وتعبر عن أحلامها وآلامها، وعن سعادتها وتعاسفها وعن براءتها ومكرها، وعن كبريائها وغرورها بعيداً عن منطق التحليل الاجتماعي ومنطق الناصح أو المصلح في أيّ مجال من مجالات الحياة.

مع كل ما يوفر مناخا للبلوح مثل المقاهي وما حفلت به من شاي وقهوة .

ولئن لم تحرص الكاتبة على متابعة مختلف أصناف النساء، لأنها أديبة وليست باحثة اجتماعية، فإنها انتصرت إلى المشتغلات بحرفة الأدب وهو من المواضيع القريبة إلى نفسها، ولم تتردد في نقد بعض المتطاولات ومن دخلن الساحة بغير مؤهلات تجعلهن مبدعات بحق.

وإذا كانت هذه النصوص السردية قصيرة أو قصيرة جداً - على حدّ تعبير الكاتبة - فهي مسكونة بالأفعال تختزل أحيانا في أسطر قليلة تجارب سنين، مثل نصّ "تبه": " طافت بكلّ الديار مشرقة مغربة، وتملّت كلّ الوجوه باحثة عن ظلّه...أبحرت وأصحرت، وضلّت ثمّ اهتدت، مع غروب الشمس إلى مقعد مهجور بحديقته. خمنت وقدرت، ثمّ قرّرت أن تحتسي مرارة قهوتها وحيدة ."

ولئن غلب السرد على أغلب نصوص هذه المجموعة فإنها لا تخلو من كثير من الشعر سواء من خلال اللغة المسكونة بالمجاز وبالصور، أو من خلال بعض النصوص التي غاب عنها السرد وانتصر الإيقاع والتصوير كما في النصّ ١٨ و ٩١:

"إذا ما اصطفاك العذاب... وأمسى في الحضور غياب... ولم يجد نصّح أو عتاب...عائق الزهر والبحر والنهر... واترك عنك ذاك اللياب... وقل: هذا ذاك ضريبة عشق سميّ، عتيّ، أضاء الفؤاد!!!"

أما في النصّ ٥٧ فقد حضر الشعر بكثافة تجعل القارئ يستمتع بنصّ يكاد يستقيم في جانب منه على تفعيلية المتقارب، إضافة إلى ما فيه من صور ومجازات، ومن ذلك:

"ولليل صداه يستغيث أن ضمّيني إليك،

فما عاد بي رفق للانتظار...

وللفجر نداءً يسري بين الضلوع، أن دثّريني يا حبيبتي، فهذا الصّقيع على مشارف الرّوح...

وللصبح صهيله، أن ترشّفيني مع قهوتك الدافئة،

أبدّد صمتك الصّახب، دون غشاء...

وللحلم سفينه يهمس لي، أن هاتي آخر مجاديفك،

ولنركب اللجّة العاتية..."

ولا ننصور قارئاً لهذه المجموعة يغفل عن احتفال صفية قم بن عبد الجليل بتفاصيل المكان والزمان من خلال عملية توثيق النصوص بكلّ دقّة وهذا الأمر يترجم عشقا لا متناهيا لمدينتها مساكن التي تنزلت فيها كلّ النصوص باستثناء

صفية قم بن عبد الجليل

من دلاء الوجد

قصص قصيرة جدا



النداء للنشر والتوزيع



صفية قم بن عبد الجليل

أصبحت مدينة مساهمة متحملة على الأستقامة في اللغة والأدب، العربية ولهجة الترافة في البحث، أعتك الطومة مكتوبا في النقد الأدبي خلافا النصّ بالنصّ في مدونة نقد الشعر القديم والأدب الأستقام سميّ، صمود. عملت في التكرس بنصوص والتوثيق، أسست مع مجموعة من الأستاذة مساهمات التوثيق بمساهلات. صدر لها: اشتغلت العنق (نصوص سرديّة) مرورا متشكّلة (نصوص فنية قصيدة)

لأنّ هذه المرأة التي اعتزلتها لنا الأديبة صفية قم بن عبد الجليل، شكّل إشغالا محترمة للشعر الأدبي في تونس والعالم العربي وشكّلها في البدايات للذكر أن تكون للحرّة في تقديمها للذرة المسكونة أن تشرى في بيتنا المسكونة ما اعتزلتها أرواح مكنتها من نصوص وبحوث نحن في حاجة إليها على تقوم الفكرة بالأعمال الجيدة والحيّة لتتصوّر لتدخل الخلق الذي فيه خلاصتنا جميعا.

نشرة للزّين

العدد 13 احدث ISBN: 978-9938-869-71-2

والذي ينصف المرأة في هذه النصوص هو أنّها سيّدة المشهد حتى وإن كانت أحيانا ضحية ومفعولا بها تبعا للتراكبات التاريخية. فلا صوت يعلو على صوتها حتى إن كان أحيانا منكسرا، ولا تستقيم الأيام بدونها، وهي التي تجعلها نعيما أو جحيما بكلّ الحبّ الذي ينبع منها فيجعل الحياة جديرة بأنبل المعاني. ولقد حضرت المواضيع النفسية أكثر ممّا هو اجتماعي واقتصادي الأمر الذي يجعل هذه النصوص لوحات تنبض بالعواطف وليست تقارير مرشدين أو باحثين في شؤون المجتمع. وما يزيد الكتاب عمقا وثراء تركيزه على هاجس الزمن ودوره في كلّ التحوّلات التي تعيشها الشخصيات، ورغم تنديد بعض النصوص بالعقلية التسلّطية التي تسكن بعض النفوس المريضة فإنّ "دلاء الوجد" ليست خطا سياسيا ينتقم من الرجل، لأنّ جوهر الحياة لا يستقيم بغير الانسجام بين الطرفين ولو في السنين وفي النصّ ٦٥ نموذج لما يجب أن تكون عليه الحياة: " هما الآن في السنين ربيعا، وهما يجلسان كلّ صباح في شرفة البيت، بعد أن تقطف باقة زهور، تهديه أجملها وتزيّن الطاولة ببعضها. أمّا هو فيعدّ بنفسه القهوة لكليهما، يحتسيانها في رفق مع لمحة لذينة من ذكريات ذلك الزمن الجميل، فينتشيان بشذا عروتها الوثقى ثمّ ينصرف كلاهما إلى شأنه... من نافذته، رصدتهما جارهما الشاب مرارا... فأل على نفسه أن يطلق زوجته!!!"

إنّ صفية قم جعلت من نصوصها القصصيّة منبرا تقول فيه المرأة ذاتها بكلّ الضمائر المتكلمة والمخاطبة والغائبة، بعيدا عن منطق كتابة السيرة وإن كانت بعض النصوص القليلة يدرك العارف بخفاياها أنّها من تفاصيل حياتها وإن خلت من البلوح. وفي أغلب النصوص حديث عن الأحلام وعن النكسات التي تعرض للكائن. وقد حضرت فضاءات اللقاء بين الجنسين

لا أبرح وطني، وإن قايسوني بكلّ البلدان... ولن أرضى بالعيش إلا داخل أرضي وبين خلاني."

وغير بعيد عن موضوع المكان كانت نصوص "دلاء الوجد" وفيّة للمواضيع المرتبطة بالهاجس السياسي وبالوطن الذي سكن أغلب نصوص المرحلة، فجاء الحديث عن جبل الشعانبي والشهداء، وعن صاحب الكتاب الأسود وظروف تنزيله.

وهذه النصوص التي انخرطت في تجربة القصّة القصيرة جدًّا مسكونة بلغة تمتع من تراث غزير وتحمحم فيها نصوص قرآنية (سورتا مريم ويوسف)، وتحضر قصائد القدامى والمعاصرين من أمثال طرفة والمتنبي وأبي نواس والمعري، والشابي وحافظ إبراهيم... الخ. وهذا التناسل لا يحضر من أجل الترصيع والبذخ اللغوي، بل هو موظف خير توظيف، يتسرّب إلى النصّ حتّى وكأنّه منه. كما في قولها في النصّ ١٩ "في البحث عن الذات" موظفة بعض كلام الشابي: وعربدت الكلمات، فراشات ترتشف عبير الروح، وتنتثر الدفء فوق الجبال وتحت الشجر! " وهل يستطيع أديب أن يكتب من ذاكرة بيضاء.

إنّ هذه الباقية التي اختارتها لنا الأدبيّة صفيّة قم بن عبد الجليل تمثّل إضافة نوعية للمشهد الأدبي في تونس والعالم العربي، ويشرف دار البدوي للنشر أن تكون المبادرة في تقديمها للقراء أمّلين أن تثرى أديبتنا السّاحة بما اختزنه أدراج مكتبها من نصوص وبحوث نحن في حاجة إليها حتّى نقاوم الرّداءة بالأعمال الجادّة والجيدة انتصارا للفعل الثقلي الذي فيه خلاصنا جميعا.

النصّ الذي حمل توقيع مدينة سوسة. وهذه التفاصيل تتجاوز عملية التوثيق إلى اعتزاز وعشق ندركه من خلال نشاطها في نادي الزوراء الذي أسّسته في دار الثقافة بمساكن وجعلتها قبلّة الأدباء من كلّ الجهات. وهذا العشق للمكان يتسرّب إلى بعض النصوص كما في النصّ ٨٨: "كانت تسير وزوجها وابنتها في ذلك الشّارع الكبير، بعد أن حضروا أمسيّة ثقافيّة راقية، بدار الثقافة ابن رشيق... وكنا يتناوبان في تعريفها بالمعالم والمقاهي التي يمرّون بها... بل لعلّ الحنين إلى ذلك الزّمن الجميل، أيّام الجامعة، قد أنطق الوجدان فتجلّى في النظرات والعبارات والإشارات عشق كلّ تلك الأماكن التي ارتادها رفقة أصدقاء بررة!... وإنهما لا يزالان يسمعان صدى كلّ الخطوات إلى البالمريوم والكوليزي ومقهى المغرب وابن خلدون وابن رشيق وبوزيّا والمغازة العامّة وشارع باريس ونهج روما... بل إنّهما ليريان كواكب العشاق وزمر المثقفين وأسراب العصافير تبارك تلك الخطوات، وإنّ عبق تلك الورود والرياحين لهي ماثلة بالشرابين." ولا شكّ أنّنا ندرك علاقة أديبتنا بالمكان في أدب الرحلة الذي نشرت فقرات منه وهي التي سافرت كثيرا. لكنّ هذا التوق إلى الأفاق لا ينسيها وفاءها إلى وطنها ومدينتها: "أغنيّ خارج السرب... أكتب خارج الأجناس... أحلق خارج حدود الزمان والمكان، أرسم دربي خارج فتاوى الهذيان، وأمدّ يدي ولساني خارج القضبان... غير أنّي







## التراث العربي حديقة ملأى بالألغاز

عبد الرزاق هيسراني

ناقد/ المغرب

التراث إبان النهضة العربية

التراث إبان النهضة العربية :

حاول المثقفون العرب إحياء التراث العربي في إطار النهضة العربية خلال ق ١٩ وبداية ٢٠، وكان الهدف من ذلك إقامة أمة عربية موحدة/ مستقلة عن الإمبراطورية العثمانية. ولذلك ارتبط مفهوم "التراث" بما ورث العرب عن أسلافهم من حضارة وثقافة، بمعنى أنه شكل جزء لا يتجزأ من كيان الحاضر بما هو استمرار للماضي الثقلي وتمثل له، وليس مجرد تاريخ انقضى. فالتراث لا ينحصر فيما هو فكري أو أدبي فقط؛ إذ قد يكون معارف أو نظما ومؤسسات (أسرة - مساجد - مدارس) وقد يكون إبداعا وصناعة (غناء - موسيقى - تراث شعبي - معمار...). إنه تراكم حضاري وثقافي ينتقل عبر الأجيال والقرون عن طريق اللغة والمحاكاة والتقليد. ومن هنا أهميته وحتمية استثماره "إن ما نستطيع الكلام عليه، بل ما ينبغي الكلام عليه هو تقرير القول إن التراث واقعة لا غنى عنها إطلاقا، وإنه مركب جوهري من مركبات وجودنا التاريخي".

بين الجابري وأركون في كيفية التعامل مع النصوص بشكل عام، أكد أن أركون هو أكثر توغلا من محمد عابد الجابري في الكشف عن طبقات النصوص وأشد تعريته عما يدور في باطن العقل الإسلامي، وبالمقابل فالجابري أكثر منهجية وتركيزا من أركون وأكثر عناية بالفرز والتصنيف..

هذا ولم تخل قراءة التراث من إثارة لمفاهيم مركزية كمفهوم القطيعة الإيستمولوجية الذي ظهر على يد غاستون باشلار (١٨٨٤-

١٩٦٢)، وقد دل مفهوم القطيعة عند باشلار على تخلي العالم في المختبر عن المعرفة التقليدية الشائعة، والأخذ بالمعرفة العلمية الموضوعية القائمة على التجربة والبرهان. كما دل على القطيعة بين الأنظمة المعرفية في تاريخ العلم، بحيث إن النظام المعرفي مجموعة من المفاهيم والمقولات وطرائق التفكير التي تمكننا من حل المشكلات أو التواصل إلى معرفة جديدة تطور حياتنا.

ولما استعار الباحثون العرب مفهوم "القطيعة المعرفية" فقد طبقوه على التراث بطرق مختلفة. لكن السؤال القائم هو: هل نستطيع إحداث قطيعة معرفية مع التراث؟

لم يدع جل المفكرين العرب إلى قطيعة معرفية تامة مع التراث، فالراحل الجابري مثلا لا يدعو إلى إحداث قطيعة إيستمولوجية تامة مع بنية العقل العربي في عصر الانحطاط وامتداداتها إلى الفكر العربي الحديث والمعاصر، إذ يؤكد الجابري أهمية قراءة التراث قراءة معاصرة عقلانية تاريخية، وليست قراءة سلفية لهذا التراث.. والقطيعة التي يدعو إليها هي التي تحولنا من كائنات تراثية إلى كائنات لها تراث . أو بتعبير صلاح عبد الصبور عندما يميز بين

الشعراء في علاقتهم بالتراث قائلا "هناك إذن شعراء يمتلكون التراث، وشعراء يملكهم التراث". الفارق واضح هنا إذن بين أن نكون للتراث وبين أن يكون لنا هذا التراث. أن يكون التراث ملكا لنا معناه تجديده وفق رؤية معاصرة فننتقي منه النماذج الإيجابية التي تعمل على بناء حاضرنا ومستقبلنا، أما نماذجه السلبية فيمكن تعديلها أو تجاوزها حسب الحاجة الثقافية.

لقد أقام محمد عابد الجابري مشروعه على مقدمات كبرى في قراءة التراث، إذ إن أغلب كتبه قد ركزت على مشروع "نقد العقل العربي" الذي يظهر في ثلاثة أجزاء: "تكوين



محمد أركون

لقد عمل أعلام النهضة العربية في ق ١٩ على تحسيس العرب بأنهم أمة واحدة لها هويتها الخاصة بها وتراثها الخاص. ففي البداية اقتصر حركته إحياء التراث على تحقيق المخطوطات التراثية التي تتناول اللغة والأدب والتاريخ والفقه. إلا أن تلك المخطوطات كانت تجمع بين المعارف العقلانية والخرافية، بين ما يدعو للوحدة وبين ما يدعو للتفرقة الطائفية والمذهبية، بحيث ساد شعور متضارب حول التراث ومعانيه، أهميته وجدواه. ولهذا فهم

البعض أن إحياء التراث هو تحقيق المخطوطات القديمة ونشرها، وأن التراث، تبعا لذلك، يقتصر على ما هو قديم وسليبي من العلوم، إذ شبت معارك فكرية بين أولئك الذين يتعصبون للتراث وبين من اعتبروه شأنا من شؤون الماضي لا بد من التخلص منه وتجاوزه، ومن ثم الأخذ بالجديد وبأسبابه.

#### قراءة التراث:

اختلفت القراءات للتراث؛ إذ إن معظم تلك القراءات كانت محكومة بخلفيات "إيديولوجية مختلفة (سلفية، ليبرالية، قومية، ماركسية..) ومناهج متنوعة (جدلية، تفكيكية، ثقافية..)". لذلك ظل سؤال التراث ملتبسا بأسئلة الهوية

والأصالة والخصوصية.. أي كل ما له علاقة بتكوين العقل العربي، وهو تكوين يراهن على إذابة ثقافة المغلوب والتابع. وموازاة مع ذلك اعتبر بعض المفكرين ألا سبيل إلى التخلص من أزمة حاضرنا إلا بالتخلص من سلطة تراث ماضينا، ووضع حد لتحكمه في حاضرنا ومستقبلنا، يعني أن نتوصل بعقل الحداثة، فلا سلطة إلا لاحتياجات الواقع، وللعقل الذي يتخذ العلم الحديث مصدرا وحيدا وسلطة أسمى.

ولنا أن نستحضر في هذا السياق محمد أركون، مثلا، في كتابه "تاريخية الفكر الإسلامي" الذي لم ينغلق في تعامله مع التراث في دائرة المعالجة الإيستمولوجية، وإنما استفاد من علوم عديدة في مقاربتة لنصوص التراث العربي، ومن ذلك تأكيد أهمية اللسانيات معتبرا أن القرآن قد "اعتمد الوعي اللساني" من أجل تدشين وعي ديني جديد، وأن القرآن كان كلاما قبل أن يستوي في نص مكتوب وأن الفكر العربي وجد نفسه منغلقا أكثر فأكثر في مسلمة الحقيقة الوحيدة الخالدة في القرآن. ولقد أكد د. علي حرب في أثناء المقارنة



محمد عابد الجابري

محيد عنها لتجاوز الأزمات، ولضخ دماء جديدة في المفاهيم والممارسات، من أجل الانخراط في حداثة لا تسلب الخصوصية والمميزات.

### الهوامش

١- د. فهمي جدعان، إبداع التراث، مجلة العربي، ٣٢١، أغسطس ١٩٨٥، ص ٤١

٢- د. يحيى بن الوليد: «التراث وإبدال القراءة، دراسة في الخطاب النقدي المعاصر بالمغرب»، بحث جامعي، ٢٠٠٢، ص ٣.

٣- المرجع نفسه، ص ١٠٢-١٠٣

٤. يمكن أن نضيف ههنا أنه فيما اشتغل «باشلار» على المفهوم الأول لمصطلح القطيعة، تبنى المفهوم الثاني وطوره ثلاثاً من المفكرين هم: ميشيل فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤) من خلال كتابه «تاريخ الجنون» إضافة إلى الفيلسوف لويس ألتوسير (١٩١٦-١٩٩٠) الذي أعاد قراءة ماركس قراءة بنيوية موضحاً أن هذا الأخير قد قطع في كهولته، صلته الإيديولوجية والمثالية بالفلسفة الألمانية وتبنى مقاربة علمية ونظرية قرأ فيها الأشياء قراءة نسقية فأثمرت كتابه «رأس مال». أما المفكر الثالث فهو توماس كوهين (١٩٢٢-١٩٩٦) صاحب كتاب (بنية الثورات العلمية)..

٥- د. علي القاسمي: «معركة تجديد التراث والأصالة»، جريدة العلم الثقافى، ٢٠٠٩، ص ٧

٦- صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار العودة، بيروت ١٩٨٢، ط ٣، ص ١٦.

٧- التراث وإبدال القراءة «مرجع مذكور، ص ٧٧



### علي حرب

العقل العربي" (١٩٨٤)، و"بنية العقل العربي" (١٩٨٦) و"العقل السياسي العربي" (١٩٩٠)، وأضاف "العقل الأخلاقي في العربي" (٢٠٠١)، بغض النظر عن دراسات أخرى كـ "العصبية والدولة" (١٩٧١)، و"نحن والتراث" (١٩٨٠)، "الخطاب العربي المعاصر" (١٩٨٢)، و"وجهة نظر" (١٩٩٣)، "المسألة الثقافية" (١٩٩٤) الخ. فقد أكد الجابري أهمية التراث العربي في مستواه الثقافي بشكل عام والفلسفي بشكل خاص وذلك من خلال امتلاك التراث على

أساس الانتظام العقلاني النقدي في تراثنا، أي استثمار التراث في حل بعض الإشكاليات التي نعرفها في فكرنا العربي المعاصر. ومن أجل ذلك اعتبر الموقف الفلسفي الموقف الأنسب للتعامل مع التراث؛ فهو يشترط الموقف الفلسفي باعتباره، الأنسب لمحاورة التراث. فالفلسفة في تصوره تأتي في الصدارة، إذ هي طريق العلم الذي يطالب البعض بأولويته. لكن شريطة التحرر من تلك النظرة الخاطئة التي تفهم الفلسفة على أنها تفكير منعزل في عالم ما ورائي، فهي ذات مهمة أساسية تنحصر في إعادة تأسيس الذات العربية في حاضرها لكي تستطيع مواجهة مشاكلها الحاضرة ومواجهة عقلانية علمية سليمة. كما رفض أن يكون الاهتمام بالتراث من باب "العصاب الاجتماعي" الذي حصل للمثقفين العرب بعد هزيمة ٦٧..

إن التراث، إذن، حتمية وليس اختياراً. إنه ذاكرة ثقافية لا







## الفضن بين الشرق والغرب إشكاليه الهوية

سامر اسماعيل

فنان تشكيلي وكاتب / سوريا

العلاقة بين الشرق والغرب هي علاقه بين الذات والآخر كليهما يبني تصورات عن الآخر بعضها حقيقي وبعضها الآخر وهمي ، الغرب يعتقد أنه المركز ويرى العالم من خلال الذات ، الشرق يطمح لتحقيق ذاته لكن ثمة اختلاف في المنظور وفي البنية فيظل الشرقي كما يقول رينيه هويغ: أقرب الى مركزه الداخلي ، الى موقف تأملي يطمح الى صمت التأمل أكثر مما يسعى إلى التعبير والتواصل ، أما لدى الغربي فالغلبة للتألف مع العالم الخارجي الذي هو قاسم مشترك للجميع

أعتقد كيفما كانت العلاقة وشكلها لكنها في جوهرها هي علاقة تأثير متبادل حيث في المتوسط يكمن السر ، هو أشبه بالدائرة التي يمشي فيها نبض الإبداع متحولاً من بدايتها وحتى نهايتها ، في تلك الدائرة يكمن نبض الإبداع الإنساني الذي انتشر أخذا خصوصيات مختلفة ،

وتفردات عديدة، وثمة أطوارا مختلفة لتلك الضفتين، كليهما يؤثر بالثاني وكل منهما يخلق عند الآخر إشكاليات، العلاقة بينهما غريبة بعض الشيء لكنها جميلة وإبداعية و توليدية، إذا كانت جهة الغرب الأوربي تعتقد بمركزيتها الفنية فأيضاً لدى الآخر أحياناً الاعتقاد ذاته.

في وسط النهر لا يلبث الماء أن يجد مجراه حتى ولو كنت ضد النهر بأكمله والمفارقة الغربية إن الإبداع التشكيلي العربي ولد في خضم الاحتلالات الغربية التي تريد التوسع في الهيمنة على المناطق العربية ومن خلال هذا الجو تسرب خيط الثقافة الأوروبية البصرية الذي مالبث أن مسكه المبدع العربي وحلق فيه نحو مناخات جديدة وربما يجدر بي القول بأن ثمة تفوق أحيانا في التشكيل العربي على التشكيل الغربي ، في سياق هذا التلاقح الثقافى أشير إلى تجربة إقبال قارصلي كدلالة على همزة الوصل حيث شاء القدر أن تسكن في منزل كان سابقا لضابط فرنسي واذ تفاجأ تلك المبدعة التي تتلمس خيوط الإبداع الأولى ان المنزل مزين بلوحات جدارية بعضها يكتسيه العربي ولم تنم الفتاة إلا وكانت الثياب تكسو العربي، هذه التجربة تشير إلى التلقي السريع لفضن متقدم وضع قدم الفنانة على بساط الفن التشكيلي الحديث مع تطور التجربة التشكيلية العربية التي على طول مسيرتها كان وقودها الفن الغربي أخذاً مدارسه ومقلدا تجاربه بكل التقنيات والصيغ لكنه بأن معا وجد هويته وحساسيته البصرية

إن التفوق الغربي في الثقافة البصرية ترك آثاره بلا شك علينا مما أوقعنا في إرباك مزدوج بين ما هو رافض للثقافة الغربية وبين منفتح منتج للثقافة

#### الحدائث وما بعدها

شكلت الحدائث منعطفاً هاماً في تاريخ الفن وقد أخذت مشروعيتها كجزء من الحالة الثقافية والمعرفية في تطورها في أوروبا والعالم، وعلى الرغم مما شهدته هذه الحدائث من تجريبية وانفعال إلا أنها قدمت حالة معرفية وفهماً غير متوقع للواقع والحياة، ويمكن القول: إنها أحدثت انقلاباً مفاهيمياً في الرؤية التشكيلية كما أحدثت نفس الشيء بالنسبة للمتلقى، حيث تحدث الذوق السائد ووجدت صعوبة في إقناعه بالتحول البصري الجديد. وتبدو الحدائث اليوم حالة تقليدية بالقياس إلى ما بعد الحدائث، إذ تتكرر التجربة مع فنون ما بعد الحدائث في علاقتها مع المتلقى، حيث جاءت بلبوس لا يشكل صدمة وحسب بل تجد صعوبة بالاعتراف بها من قبل المتلقى والفنان وخاصة أنها تعاني من الارتباك لخضوعها لنظام السوق بعد أن تطور وأخذ أشكالاً احتكارية وتماشى النقد والإعلام أحياناً مع حركة التسويق فغابت المعيارية النقدية الموضوعية وأصبح هناك ما يدعى بضاعة الفنان إعلامياً بغية تسويق أعماله.

لكن المشكلة ليست هذه فقط، إنما في طبيعة أعمال ما بعد الحدائث التي تخطت السطح التصويري للحدائث، واعتمدت



عندما تضعف مركزيتنا نميل نحو التعصب ضدّ منجز الغرب بينما نجد أنّ الغرب الذي لا يوجد عند ه تعصب بهذه الحدة ينحاز للجهة الأخرى فلا يلبث أن يتقدم فنانونه نحو المشرق والمغرب العربيين بحثاً عن روح جديدة وخيال وموضوع ،/ الفن الاستشراقي مثلاً،/ فيرانا بعينه وليس بعيننا أو كما نريد أن يرانا. في المحصلة يجب هضم ثقافة المتطور والمنجز الجديد في الإبداع كي تكتمل (اللعبه ) الإبداعية، وللدقة نستطيع القول إن الاستيعاب الثقافى هو الذي ينتج ثقافة جديدة ، لو لم يكن هناك الفن اليوناني لم يكن هناك فن ايطالي وبالتالي أوروبي إذ ثمة تزاوج يحصل بين المبدع وثقافة الآخر ويعطينا تاريخ الفن أمثلة كثيرة / بين الفن الانطباعي والفن الياباني ، بين الفن الإفريقي وبيكاسو / بين منجز إبداعي وتلقي مبدع يحصل ما يحصل دون تحديد نهايات مسبقة ، كل التسميات ممكنه لضفتي المتوسط هل هو صراع أم تناقض ممكن ، هل هو تلاقح ثقافى ممكن أيضا ، لكن قدر هذا المتوسط أن ينتج ثقافة نادرة بدءاً من الفن السومري الذي لم يدرس بعد وحتى تشكل الفن الحديث في أوروبا ،

المسألة الضرورية في العلاقة بين طرفين هي انه لابد من أن نراها بموضوعية دون انحياز أو أدلجة وموقف مسبق بل بالعكس يجب ان نراها بانفتاح واستيعاب ، ونقول مضافاً إلى ذلك أن نهر الإبداع لا ينتظر ما ذكرناه ،عندما نجد صخرة

الباب ، أهميتها في أنها ليست منجزة وغير مكتملة وبالتالي هي في حركة دائمة فتتحرك وتتشكل مع الزمن المتغير ، ثمّة إرباك أو التباس في مفهوم الهوية نتج عنه طريفي نقض ، الموقف من الحداثة وما بعدها كثقافة وافدة والانغلاق في التراث كتعبير عن الهوية وربما هذا مادفع للبعض التفكير في منح تجربتنا الإبداعية هوية تعبر عنا وكثير من الفنانين والنقاد قد وقعوا أسيري التفكير في الهوية ويأجناد موقع للفنان التشكيلي العربي الذي يحمل خصائص تميزه عن الفنان الغربي ، وتلك جوهر المشكلة حيث نتج عن ذلك أطروحات كثيرة تتعلق بالهوية التشكيلية العربية وكأن ما ينقص اللوحة أن يدلها النقد على الطريق الذي يجب أن تسلكه ، وبالتالي جاء هذا البحث قسريا أحيانا لأجل إدخاله في نسيج اللوحة . إن خطر الهوية هو وقوعها في شرك البحث عنها ولو رجعنا الى الكثير من المفردات النقدية التي تتعلق بالهوية تتمحور أغلبها في البحث عن الهوية ( الضائعة ) والبحث عن الفنان العربي ، كأن يقول أحدهم : متى يولد فنان تشكيلي عربي ؟ ويصر الناقد طارق الشريف وغيره من النقاد في البحث عن هذه الهوية أو الخصوصية التي يتمتع بها الفنان ، وكثير من المقولات التي أدت فيما أدت إلى اعتبار الزخرفة والخط العربي وكأنهما المعبرين الى هذه الخصوصية وهذه بلا شك قصور في المعرفة لأن الهوية أوسع من ذلك بكثير، إن الهوية التي يدرسها النقد اللاحق على اللوحة لاتأتى برؤى مسبقة ومخطط لها لأنها قائمة بالفعل من خلال تراكم التجربة البصرية للحركة الفنية ، عندما تكون في سياق إبداعي ما لا تفكر مسبقا في كيف سيكون هل يعبر عن المحلية أم لا ، السياق الإبداعي نفسه يقدم شروطه الناتجة عن التجربة وموروثها وثقافتها وكافة مؤثراتها حتى ولو كانت هذه المؤثرات ناتجة عن الغرب وهذا ( الغرب ) ما يزال يشكل استلاب ما وللأمر ربما بعد نفسي إذ بقدر ما نقود مقودنا تجاهه بقدر ما نرفضه ، ربما هي نوع من العقدة تجاهه التي لم تحل ربما بطريقة صحيحة قد تبدو الحروفية العربية للبعض خالية من التأثير الإيديولوجي ، لكن هذا التأثير هو غير مباشر إن صح التعبير ، والحروفية تجربة ليست تراكمية في تاريخ الصورة في حقل الفن التشكيلي ، هي اتجاه ناتج عن إحساس بالنقص من التفوق الغربي ، الأمر الذي دفع بالكثير من النقاد والفنانين إلى البحث عن الهوية القومية ، التي تميزنا عن الغرب ، وثمره فهم بسيط بدا وكأنه مجرد أن الفنان أدخل حروفا عربية إلى اللوحة أصبحت لها هوية عربية إسلامية ، علما أن لوحة

على المسبق الصنع أو الجاهز، ونرى أشكالا لا يمكن قبولها مباشرة فربما تجد سيارة مضغوطة أو علبا من الكرتون أو أشكالا معدنية أو (سيارة مثقوبة بالرصاص) (دراجة محطمة) و(بقعة بحجم كبير من المعدن) للفنان سيزار وأعمال أخرى كثيرة.

ثمّة أسئلة كثيرة حول طبيعة ما بعد الحداثة التي وجدت مرتكزا أو جذورها في الدادائية التي شكلت الأب الشرعي لها. لكن ثمّة فارق قد يكون غير مدرك ما بين الدادا وما بعد الحداثة حيث أن الدادا كانت ردة فعل على الحرب دون وعي تشكيلي مكتمل وقد ظلت تنظيرية حتى وفاتها وجاءت بديلها السريالية، أما فن ما بعد الحداثة فهو وليد ظرف اجتماعي مختلف وهو أفضل مما قبل الحرب الثانية، حيث أسس المجتمع الأوروبي لحالة متوازنة نسبيا على الصعيد الحياتي، ويمكن القول أن تشكل ما بعد الحداثة بدأ بعد الحرب الثانية وتطورت هذه التجربة في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن وما تزال .

وقد أدى صعود القوى الاقتصادية الأميركية إلى نهوض تشكيلي داخل الولايات المتحدة بتجارب جادة مثل (جاكسون بولوك) لكن هذه الجدية تلاشت أمام حركة التسويق وإضعاف حركة الفن كبعد ثقافي وتشكل بما يدعى بالبوب آرت الذي يساوي بين العمل الفني والذائقة العامة وخطورة التوجه الأميركي للفن تمكن في تسطيح الفن وإعطائه بعدا أفقيا وليس عموديا تحت شعار الثقافة الجماهيرية، وهذا ما سيؤدي ربما إلى هلاك الفن .

لكن الأسئلة تعود لتواجه فن ما بعد الحداثة في التسعينيات ليصحو بعض النقد الأوروبي ويعيد النظر في التجربة، وفي هذا العقد وحتى الآن نرى عودة لفنون الحداثة وأغلب المعارض التي رأيتها في مدينة ليون الفرنسية عام ٢٠٠١ يشير إلى انحسار لا بأس به في فنون ما بعد الحداثة لصالح السطح التصويري المرتبط بالفن الحديث ، ومرتبطة أيضا بالعمل على هذا السطح إبداعيا ، حيث ذلك يمكن العمل الفني من ديمومته وفيه يمكن وضوح الرؤيا البصرية ، وبطبيعة الحال لا يمكن المراهنة على شكل بصري ثابت للتعبير ، والتجريب يدخل في صميم الممارسة الإبداعية.

### التيباس الهوية

بداية الهوية هي سمات المنجز الإبداعي وتعبير عن الفرد التلقائي، عن الذات والمكان وكل ما يحيط ذلك من أبعاد روحية ونفسية ، هي ليست بنية مغلقة إنما مفتوحة على كل الاحتمالات فهي لاتسكن في الماضي وتغلق على نفسها



لنا ؟، أعتقد أن تلك الأسئلة جوهريّة في العلاقة بين الغرب والعالم العربي ، هل المطلوب ان نظل نعيش متغيرات الفنون البصريّة في الغرب يمكن أن نقول أن فن مابعد الحداثة فن تخلي فيه عن لوحة الحامل ذات البعدين التي تنفذ بالوسائل المعروفة للتصوير واتجهت نحو الجاهز والمسبق ، بمعنى آخر بدل أن ترسم الشيء يمكن وضعه هو نفسه ، وفي الحقيقة لا يمكن اختصار فننا بهذا المثل ، لأنها تعتبر نفسها نص بصري مفتوح - ولا يعني ذلك أن فن الحداثة ليس كذلك - وعبر هذا النص هي ضد المركزية وضد المرجعيات وضد التاريخ ، هي مع الحاضر كلوحة نعيشها في حياتنا ، وهي أيضا ضد تسويق الفن - وهذا لم يحدث -، وقد تزول اللحظة الإبداعية بزوال الحدث الفني ، وربما تكون مابعد الحداثة أكثر من ذلك لكنها جزء أو تعبير عن مرحلة تخوضها أوروبا إبداعيا على مختلف الأجناس الإبداعية وأيضا التيارات الفكرية والفلسفية ، لذلك فن مابعد الحداثة هو أحد الموضوعات الحيوية ، الشاغلة التي شكلت صدمة للمتلقي وربما هناك ارتباك لدينا من الموقف منها ومن تداولها ولا أزعم هنا أنني قادر على أن أقول بحكم نهائي تجاهها ، لكن ما يجب قوله أننا نحاول تعرية الملك كما يقول المثل الفرنسي ومن حقنا أيضا مناقشة المركزية الأوروبية التي نحن دوما مستلبين تجاهها وبحاجة لاعترافها بنا .

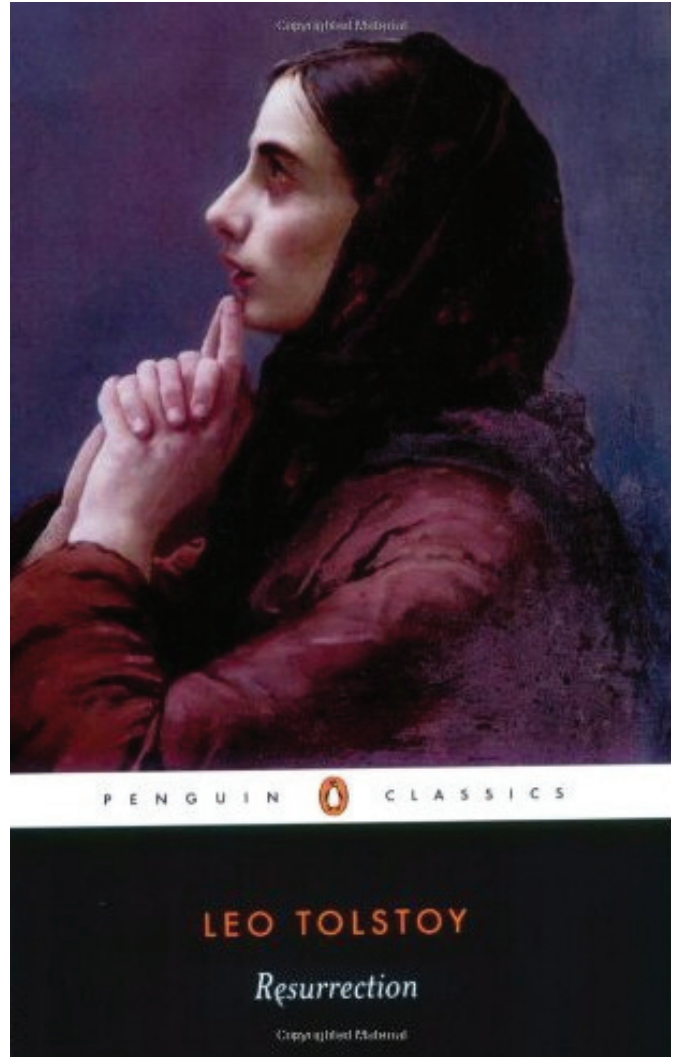
الحروف للذين لا يعرفون العربية مثلا هي لوحة تجريدية تنتمي للحداثة الأوروبية ، إن إدخال الحرف العربي إلى اللوحة لا يعني أنها أخذت خصوصيتها القومية بل بالعكس ممكن أن تكون غربية بامتياز ففي لوحة محمود حماد لا نرى حروفا بقدر ما نرى تجريدا الذي رأى أن الهوية القومية معبرها الوحيد الحرف العربي ، قام بإقصاء للمكان والتنوعات الجغرافية بما يشتمل من عادات وفلكلور ، عمارة ... ويبدو نتيجة هذا التفكير أن التاريخ العربي يبدأ من الإسلام متناسين حقب تاريخية غنية بالصورة ممكن أن تكون منهلا هاما للمبدعين ولكي لا نكون إيديولوجيين في معرض حديثنا عن الحروفية كتجربة فهي قدمت نتائج مهمة وقدمت مساحة للحوار في أسئلة الهوية وتبقى هذه المدرسة جزءا من التنوع في الاتجاهات التشكيلية العربية ، ولابد هنا من الإشارة على الاختلاف بين لوحة الحرف العربي ولوحة الخط العربي كتجربة محمد غنوم أن أي قراءة بسيطة للمشهد التشكيلي العربي الآن ، تكشف لنا إضاءات عديدة عبرت عن هويتها وروحها الخاصة وحضورها الهام في الثقافة البصرية وأكدت على جدية مشروعها وخصوصيته وعن امكانية تخطي الدوران في دائرة الفن الغربي ، إن تجربة ( فاتح المدرس ، نذير نبعة ، شاكر حسن آل سعيد .. وغيرهم ) لتشكل فعلا تشكيليا عربيا هاما ، منتجا معرفيا يساهم في إغناء الحركة التشكيلية العربية والعالمية ، ومايسعني القول أخيرا : إن كل فن يعيد أنتاج الماضي ينتمي للماضي وكما يعبر كاندنسكي لن يتمخض عنه إلا فن جهيز.

### الواقع اليوم

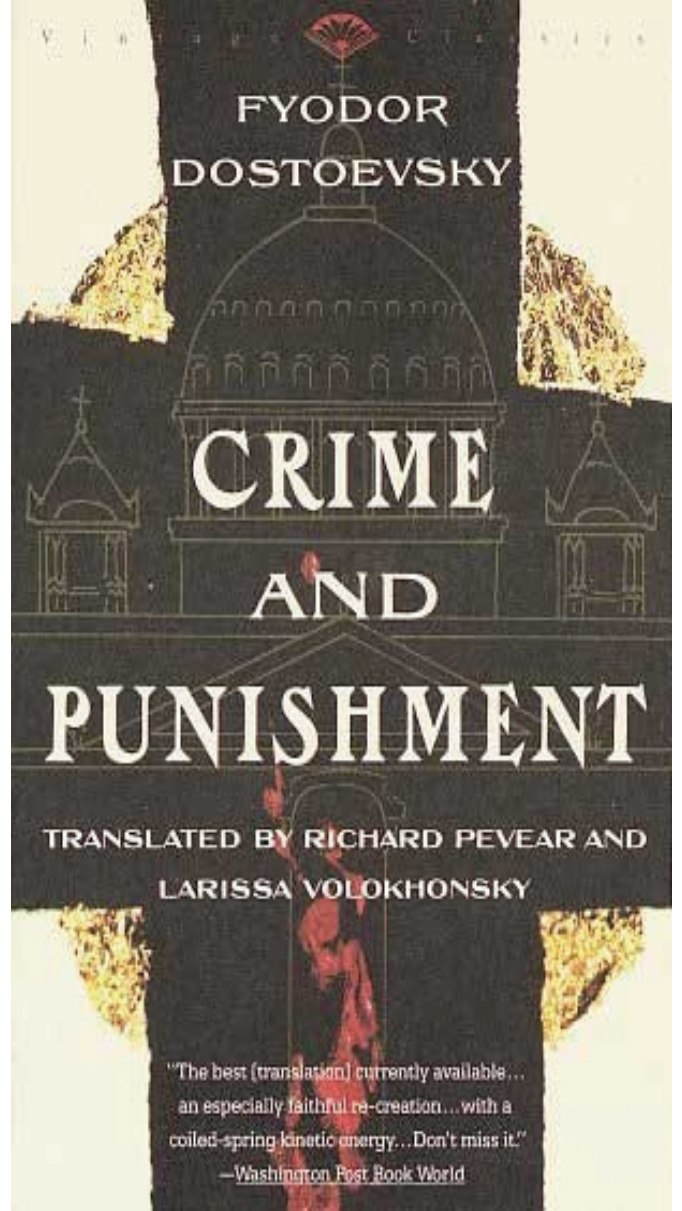
لا ريب أننا نعيش في ظل متغيرات بصرية غاية في الدقة على صعيد التشكيل ، ثمة مضاجات في التحول التشكيلي الغربي ناتج عن سياق ما يحتاج ربما لمزيد من التأمل،السؤال الأهم كيف نفكر داخل ما يحدث ،لمحاولة الإجابة يجب العمل كأن ما يحدث ليس ببائنا بالوقت ذاته يجب الاطلاع عليه والتفكير فيه بمعنى آخر كي نكون حقيقيين لابد من أن نعيش تجربتنا الثقافية لا أن نكون ببغاويين لتجربة الآخر تكمن صعوبة المسألة في منهجتها وليست أدلجتها في أن يكون لك عين الطائر لا أن ترى الأشياء من ثقب الباب أو ربما لا بأس أن ترى الأشياء من الداخل ومن الخارج إن العالم الآن يعيش بصريا تجارب غريبة نصفها بما بعد الحداثة ، إذا قلنا هل يمكن ترجمة مابعد الحداثة عربيا؟ هل السؤال ممكن لماذا نحن نريد ترجمتها هل لأنها نتاج الغرب الأوروبي؟ ولماذا لا يترجم الغرب حداثتنا وتجربتنا؟ هل لأنه لا يصغي

## البعث: معركة ضمير

حين صدرت رواية البعث للروائي الروسي الكبير تولستوي، توقع أقرباء تولستوي أن يتم الزج بالمؤلف العجوز في أحد السجون السيبيرية، أو يطرد خارج روسيا منفياً. واقترح بعض الوجهاء أن يعلنوا للشعب أن تولستوي فقد عقله ويجب إخفاءه في أحد الأديرة البعيدة. وكتب ناشر صحيفة العصر الحديث في العهد القيصري: لدينا قيصران: نيكولا الثاني وتولستوي، فمن الأقوى منهما؟ إن نيكولا الثاني لا يستطيع أن يفعل شيئاً تجاه تولستوي، أما تولستوي، فبدون أدنى شك فهو قادر على هز عرش نيكولا الثاني وسلالته الملكية. إنهم يلعنونه ويقوم المجلس الكنائسي بأفعال ضده، ويجب تولستوي وينتشر جوابه في المخطوطات والصحف الأجنبية، وإن حاول أحد أن يمس تولستوي سيصرخ العالم كله من أجله، وستطوي إدارتنا ذيلها. القارئ الذي قرأ تولستوي في روايته العظيمة أنا كارينينا والحرب والسلام سوف يعرف بالتأكيد كيف يكتب تولستوي وكيف يحيط بالنفس البشرية ويقوم بتشريحها، ولكن ماذا سيقول حين يقرأ البعث؟ كاتب رواية البعث ليس تولستوي الفنان بكل تأكيد. كاتب رواية البعث هو تولستوي المصلح الديني، الرجل العجوز الذي وجد في إيمان الشعب غاية حياته ومستقرها، فقرر القذف بكل العالم القديم خلف ظهره وشرع الأبواب مفتوحة للعالم الجديد: العالم الشعبي.



## الجريمة والعقاب: الجريمة ك قانون أخلاقي

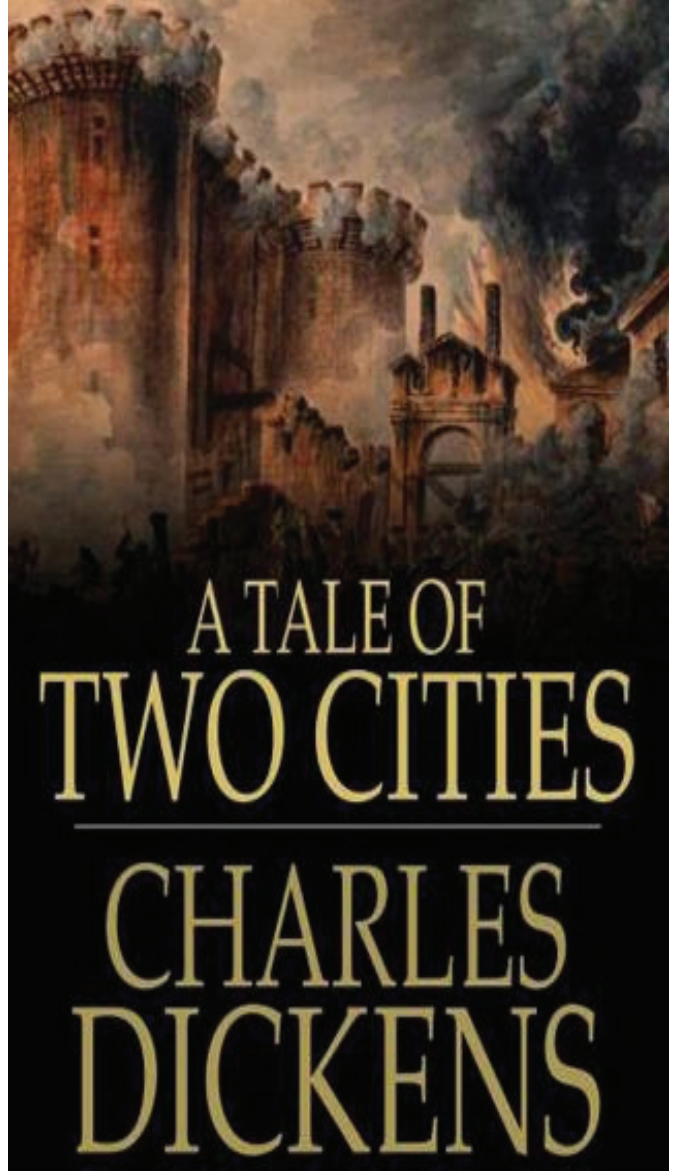


أرسل دوستويفسكي رسالته إلى ناشر جريدة الرسول الروسي يقول فيها :  
هل أمل في نشر رواية في مجلتيك الرسول الروسي ؟  
إنها دراسة نفسية لجريمة تقع في أيامنا هذه، بل في هذا العام بالتحديد. شاب من أسرة بورجوازية صغيرة مطرود من الجامعة ويعيش في بؤس قاتل، بدون وعي، بمبادئ مضطربة،

متأثراً بأفكار غريبة غير ناضجة، مجالها الخيال، يقرر الإفلات إلى الأبد من وضعه التعس. يصمم على قتل امرأة عجوز، أرملته مستشار مستبد، تقرر المال بالربا، لإسعاد أمه التي تعيش في جنات العاصمة، وإنقاذ أخته المستخدمة لدى مالك عقار يهدد مستقبلها، ولإنهاء دراسته والسفر إلى الخارج وليحيا سعيداً مستقيماً ملبياً واجب الطبيعة مع الآخرين من هذا الجنس البشري. إن استطعنا أن نسمي جرماً هذا الفعل ضد شخص عجوز صماء، خبيثة وعليلة، ربما ماتت بعد شهر حتف أنفها. علماً أن هذه الجرائم صعبة التحقيق بشكل رهيب، لأن الدوافع والأمارات جلية واضحة، وأن كثيراً من الأمور متروكة للصدفة، الأمر الذي يفضح المجرم دائماً، كل هذا يجعل المجرم يعزف عن مشروعه. وينقضي شهر بين الجريمة وبين الكارثة النهائية. القاتل غير متهم أبداً، ولا يمكن أن يكون. وهنا يتضح تطور الجريمة النفساني: قضايا عسية و غير متوقعة توجع قلبه. العدالة الإلهية وشرعة الناس تأخذ حقها ويكره أخيراً على الذهاب إلى حيث يشيء بنفسه. لم يمت في المنفى، بل عاد ليعيش بين الناس. إن ما يعذبه هو يقظة الحس الإنساني في ضلوعه بعد أن أنجز جريمته. إن قانون العدالة والطبيعة البشرية أخذاً حقهما. فالمجرم نفسه يقرر قبول العذاب ليكفر عن خطيئته. إن القارئ لسيرة دوستويفسكي سيأخذ كل العجب من هذا الرجل وكتابات الأدبية، لدرجة أن سيرته هي رواية بحد ذاتها، هذا إن لم تنافس رواياته الخالدة. من الفقر إلى البؤس و المنفى وإعادة التأهيل الداخلي والتجديد الإيماني في نفس فيدور.. في المنفى بين المنبوذين والمجرمين يسيطر على فيدور فهم جديد للشخصية والنفس الإنسانية. لقد أدهشه استقامة وصمود بعض القتلة الذين كانوا معه وجلدهم غير المحدود وازدرائهم لكل العذابات والعقوبات، وعدم خشيتهم من أي شيء في هذه الدنيا. ولكن... في هذا العمل الأدبي: شاب نبيل، ينفق كل ما يملك في سبيل سعادة الآخرين. يمد يد العون للعجوز الضعيف، وينقذ أطفال لا حول لهم ولا قوة. يستدين لقضاء حاجة سيدة بلغ منها الفقر أنها لا تستطيع أن تطعم صغارها.. شاب يقوم بمثل هذه الأعمال الكريمة.. كيف استطاعت يده أن تقترب فعل يناهض تلك الأفعال النبيلة؟ لقد قتل.. وقتل دم بارد. تم سفك دماء كيف.. ولماذا؟ ما الذي جرى في عقل هذا الشاب لجبره على التحول من الوداعة إلى وحش كاسر ينقض على ضحيته الأولى ثم يتبعها بالثانية؟



## قصة مدينتين



إذا زرت يوماً منزل تشارلز ديكنز في لندن، والذي أضحي الآن متحفاً يضم طاولة الكتابة ومكتبة ديكنز ومقتنيات خاصة بالمؤلف من القرن التاسع عشر، وتحديدًا في إحدى الغرف في الدور الأرضي من المنزل، ستجد في السقف عبارة كُتبت لها الخلد في الأدب، وهي بلا شك من أجمل المقدمات الروائية الأدبية: وعندما تتجول في هذه الغرفة للإطلاع على محتوياتها ستجد رأس كائن بشري هو روبيسبير معلق على قطعة

خشبية مخترقة الرأس من المنتصف كناية عن الرعب والموت. وعندما تلتفت يساراً في منتصف الغرفة ستجد الأنثى المجيدة، وهي ليست أنثى على أية حال، لكنها أنثى فريدة وخرافية، بحيث أن - كما وصفها ديكنز - جميع الوحوش المفترسة التي عرفها الخيال الإنساني على مر التاريخ قد أذيت وأُفرغت في هذا الصنيع المفرد: المقصلة الحديدية. آلة حادة تنتظر الإذن بالنزول لتقتص من سلم رقبته مرغماً إليها. وفي خلف هذه الأنثى الفريدة، هناك لوحة تشكيلية تمثل شاب بهي الطلعة، يصعد الدرجات إلى المقصلة، والجمع أمامه في الساحة يهتفون بالنصر والحرية والإخاء التي سيتحقق حتى لو أدى الأمر لسحق كائنات بشرية لم تقم بأي عمل يخالف القانون. وفي أعلى الصورة الماثلة في هذه الغرفة، هناك الكلمات الأخيرة التي ختم بها ديكنز أشهر رواياته.

## الشياطين: دون كيخوته الروسي يرقص بين الثوريين

- ١ -

أريد التعبير عن أفكاري بكل قوة وحماسة. سيصرحون وينبشون ضدي: الملحدون والغربيون. وسيقولون أنني رجعي، ولكن، ليأخذهم الشيطان! فسأعلن جميع أفكاري. فيدوردوستوفسكي

- ٢ -

## السياق التاريخي الأول :

عند اعتلاء الإمبراطور نيقولا الأول العرش في روسيا تفجرت ثورة الديسمبريين في أوساط الجيش. وأدت إلى اضطرابات دامية. كان من نتائج تلك الثورة قتل من حرض على هذه الثورة ونفي البعض الآخر إلى سيبيريا. وافق القيصر على القيام ببعض الإصلاحات التي طالب بها الثوار الديسمبريين على أن ينفذها هو بنفسه دون ضغط من التيار الثوري. نشأت بعد هذه المذبحة الشهيرة عدة تنظيمات ثورية سرية تحمل أهداف سامية، وإن كانت الطريقة المراد تنفيذها تحمل كل الخطورة. إحدى هذه المجموعات الثورية جماعة بتروشيفسكي، والتي كانت تضم بين أعضائها دوستوفسكي!

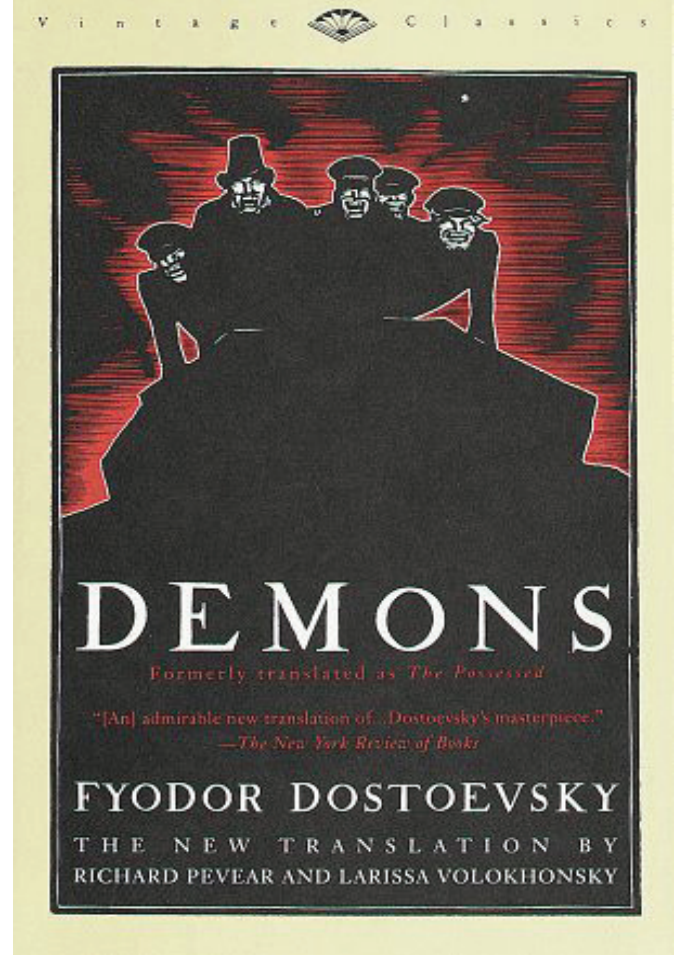
جديدة، ولم يستطع هو نفسه أن يكون ثورياً حسب تصور بعض أعضاء التنظيم رغم الحماسة التي يبديها تجاه بعض الأفكار. فقط، لمرة واحدة فقط، ولأول مرة في حياته تعاطف مع الثورة "إيه. حسناً، ليكن التمرد! لقد تعاطف مع أفكارها العميقة وأعلن استعداداه للمساهمة في تطبيقها. ولكن باعتباره كاتباً لم يكن مستعداً للدفاع عن هذا الهدف ممتشقا السلاح، بل كان يرنو إلى خدمة الشعب المتمرد عبر القلم.

- ٣ -

### السياق التاريخي الثاني:

في ساعة مبكرة من صباح ٢٣ أبريل ١٨٤٩م وبأمر شخصي من القيصر نيقولا الأول أُلقت الشرطة القبض على دوستويفسكي وأودع في قلعة بتروبا فلوفسكي ومعه مجموعة كبيرة من أعضاء حلقة بتروبا فلوفسكي، إذ قام أحد أعضائها بالوشاية، وبينهم دوستويفسكي، الذي أمضى تسعة أشهر في زنزانية منفردة، في قلعة بطرس وبولس في مدينة بطرسبرج. حكم على الكاتب بالإعدام، واقتيد مع أعضاء الحلقة إلى ساحة الإعدام المطوّقة بالقوات المسلحة، وألبسوا قمصاناً طويلة بيضاء على قرع الطبول، وقرئ عليهم الحكم بالإعدام رمياً بالرصاص، وأوثق ثلاثة منهم إلى أعمدة خشبية مغروزة في الأرض. كان الروائي ينتظر دوره في المجموعة الثلاثية الثانية. وقف أمام كل منهم مجموعة من الجنود شاهرين بنادقهم المحشوة بالرصاص، وظل المحكومون ينتظرون تنفيذ الحكم مدة نصف ساعة في صقيع بلغ عشر درجات تحت الصفر، ثم جاءت عربّة، وقرئ على المحكومين قرار القيصر بتخفيف الحكم من حكم بالإعدام إلى حكم بالأعمال الشاقة، وكانت هذه العملية تمثيلية مدبرة من القيصر نفسه، لكي يفقدهم عقولهم، ويظهر بالوقت ذاته مظهر الرحيم الغفور، ولقد فقد أحدهم عقله بالفعل، وطلب أحدهم في أثناء الانتظار إطلاق النار، لأن انتظار الموت أصعب من الموت نفسه، وشعر دوستويفسكي بعد استبدال القرار بالفرح، وكان حياة جديدة وهبت له، وكأنه ولد من جديد. رؤية دوستويفسكي للفكر الاشتراكي وإمكانية التغيير بقوة اليد بعد أن خرج من السجن تغيرت وحدث تطور نوعي في فكره. يرى دوستويفسكي أن الاشتراكيون يريدون إعادة خلق الإنسان وتحريره وتصوره دون إله ودون نسب، وهم على قناعة بأن تغيير واقع

الموضوعات الأساسية المطروحة في هذه الجماعة: العبودية، وإصلاح القضاء، وتحرير العبيد، ويتناولون بكل حرية أفكار المفكر الفرنسي شارل فورييه، ويقدمون أبحاث ومناقشات طويلة عن الإلحاد والدين والكفاح ضد الرقابة والأسرة



والزواج. إن أخطر صدمة فكرية أصابت دوستويفسكي في هذه الحلقة الثورية هي أفكار فورييه. ينتقد فورييه بعنف العالم الرأسمالي، ويشبه التجار والمضاربين بأكلي لحوم البشر والمستعمرين الجدد. يقوم النظام الاقتصادي حسب تصوره على الظلم والفضى والبؤس، ولا مناص من تبدل جذري في المجتمع لإنقاذ أفقر الناس. ولتحسين وضعهم يجب أن تقف الطبقة العاملة والمجتمع لخلق جمعيات زراعية وصناعية لتنظيم حياة مشتركة في صرح واسع ومريح. سقط دوستويفسكي بكل ما فيه تحت هذه النظرية. فورييه حسب تصور دوستويفسكي ينتهج نهجاً سليماً يفتن الروح برقته، ويدهش الفكر بانسجامه. لم يكن دوستويفسكي يتطلع إلى ثورة عارمة وانتقال السلطة إلى طبقة اجتماعية



- أولئك الذين يجدون معانٍ قبيحة في الأشياء الجميلة هم أناس فاسدون، ولا يمتلكون حتى القدرة على الإدھاش. إن هذا خطأ.  
- أولئك الذين يجدون معانٍ جميلة في الأشياء الجميلة هم الناس المتحضرون. بالنسبة إلى هؤلاء يوجد أمل.  
- إنهم الصفوة، أولئك الذين لا تعني لهم الأشياء الجميلة سوى الجمال.

- لا يوجد شيء يدعى كتاب أخلاقي أو غير أخلاقي. الكتب إما مكتوبة بشكل جيد أو بشكل قبيح. هذه كل المسألة.  
- كراهية القرن التاسع عشر للواقعية هي غضبة كاليبان عندما رأى وجهه في المرآة.  
- كراهية القرن التاسع عشر للرومانطيقية هي غضبة كاليبان عندما لم يستطع أن يرى وجهه في المرآة.  
- الحياة الأخلاقية للإنسان تشكل أحد المواضيع التي لا يمكن أن يطرقها الفنان، ولكن أخلاقية الفن تتمحور حول الاستخدام الكامل لتوسيط غير كامل. لا يوجد فنان يرغب بإثبات شيء ما. كل الأشياء الحقيقية يمكن أن تثبت.  
- لا يوجد فنان لديه ميول أخلاقية. الميول الأخلاقية لدى الفنان هي شذوذ غير مقبول في طريقة التعبير.  
- "الفكرة واللغة بالنسبة إلى الفنان أداتان من أدوات الفن. المعصية والفضيلة بالنسبة إلى الفنان لا يتجاوزا أن يكونا مواد خام للفن.

- الفن كله هو في نفس الوقت سطح و رمز. أولئك الذين يذهبون تحت السطح يفعلون ذلك على مسؤوليتهم. أولئك الذين يقرأون الرموز يفعلون ذلك على مسؤوليتهم.  
- إنهم المشاهدون ( المتفرجون ) - وليست الحياة - هي ما يعكسه الفن حقيقة.

- اختلاف الآراء بالنسبة إلى عمل فني تدل على أن هذا العمل جديد، عميق، وأساسي.

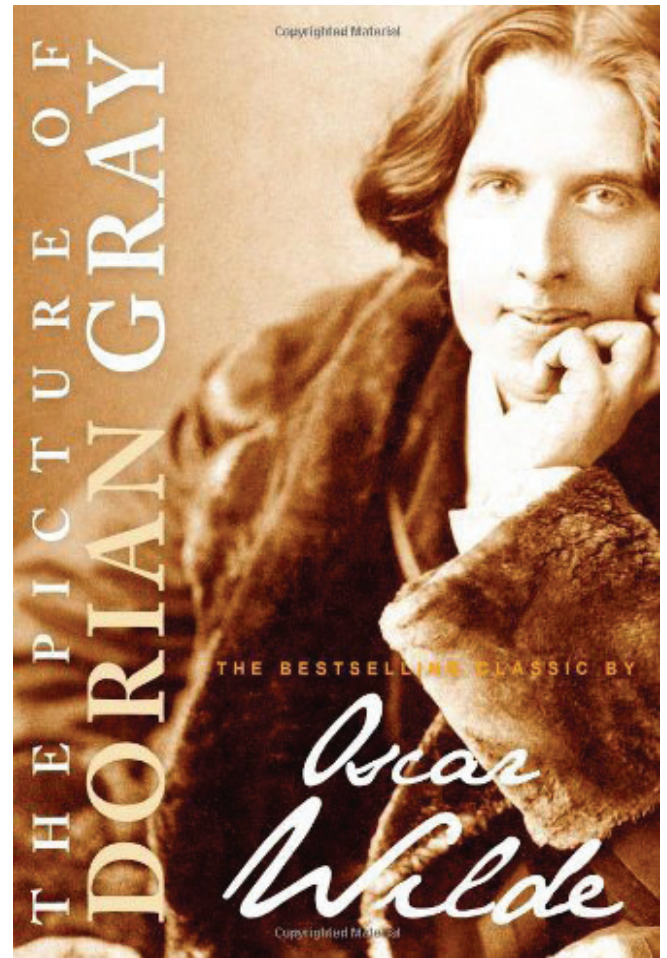
- "عندما يختلف النقاد يحس الفنان بالرضا والانسجام مع نفسه.  
- كل أشكال الفن هي غير نافعة بأصالة.

- قبل قراءة نص أوسكار وايلد صورة دوريان غراي، يجب قراءة المقدمة - الغير مترجمة في الترجمة العربية للرواية - بعض المقدمات لا تحمل إلا تسجيل ذكريات كما في الأخوة كارامازوف مثلاً، ولكن هذه المقدمة ضرورية. إنها تحمل فكرة لكاتب من ضمن تيار (الفن لأجل الفن)، والنص هو تطبيق لهذه الفكرة. قد نتفق مع ما جاء في المقدمة، وقد نتحفظ عليها، وقد نرفضها وندينها كما رفضها تولستوي سابقاً - قبل طرح النص للنشر - وطرح الفكرة التي لها جمهور عريض من الكتّاب في كتاب ما هو الفن؟. إذا كانت

الإنسان الاقتصادي هدف لا يمكن تحقيقه إلا بالقوة. هل يمكن الخلاص في ذلك؟ هل يمكن الوصول إلى كل هذا باستخدام السلاح - إن المسألة بهذه الصورة مقامرة بالإنسانية كلها!.

## صورة دوريان غراي:

### الحقيقة هي ما تقرأه أنت



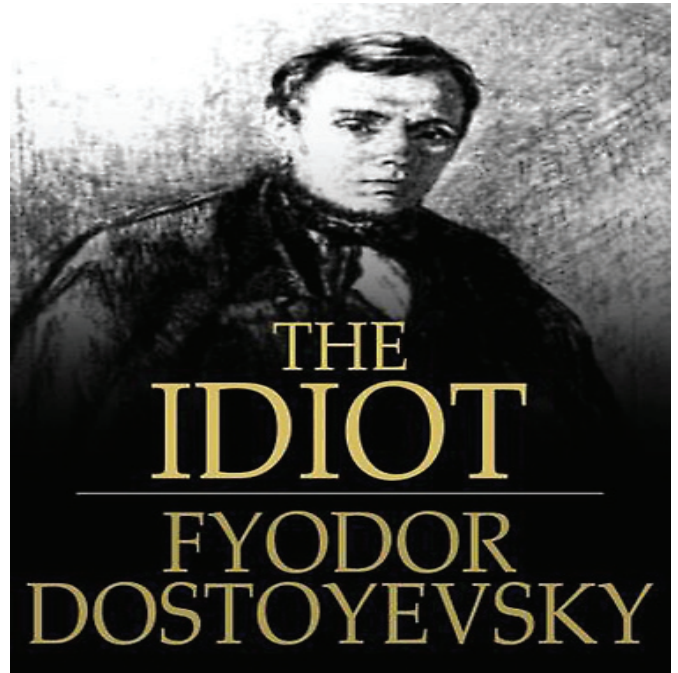
- الفنان هو خالق الأشياء الجميلة.  
- أن تظهر الفن وتخفي الفنان هذا هو هدف الفن.  
- الناقد هو ذاك الذي يترجم إلى طريقة أخرى أو مادة جديدة انطباعه عن الأشياء الجميلة.  
- "أعلى وأسفل أشكال النقد هي شكل من السيرة الذاتية.



هذه هي القراءة الثانية لرواية الأبله، بعد القراءة الأولى عام ٢٠٠٨م. عندما قرأت القراءة التي نشرتها في الصحافة، لم أصدق أنني كتبت تلك المقالة. ليست سيئة. لكن لم أجد أي شيء يتعلق بالرواية وفكرتها. تحدثت في المقال السابق عن بعض المشاهد الفنية الرفيعة - وهي لا تشكل إلا الجزء اليسير من حقيقة النص وفكرته. ولذلك ها أنا أعيد كتابة القراءة من جديد. كثيراً ما كنت أتناقش مع الأصدقاء حول رواية الأبله. لفت نظري إلى حقيقة كنت منتبهاً لها في قراءتي الأولى وتناسيتها في القراءة الثانية. هي حقيقة بسيطة لا تشكل شيئاً من الرواية لكنها تشكل جزءاً أصيلاً من شعرية دوستوفسكي. في غالبية أعماله الكبيرة لم يكن هناك أي حضور للطبيعة: غالباً ما يكون المكان غرفة صغيرة سوداء يوجد فيها طاولة صغيرة وبعض الأرفف والأيقونات، أو غرفة مستأجرة يسكنها بعض المستأجرين الفقراء فيجتمع كل شخوص الرواية في هذا المكان لتعبير عن رؤية ضيقة وقائمة تمثل الفكرة بحد ذاتها، بمثابة انعكاس للفكرة. لأول مرة منذ أن بدأ كتابة الأعمال الطويلة يقتحم دوستوفسكي عالم الطبيعة بشخصية الأبله، الأمير ليون ميشكين. في وسط الأزمة التي عصفت به، وهو ينتظر قريبته أجاليا في الحديقة الخاصة بالمنزل، تذكر نفسه حين كان واقفاً فوق قمة أحد الجبال السويسرية. حين كان مقطوعاً عن العالم. حين كان أبله تماماً لا يفقه شيء. لا يستطيع التواصل مع العالم. يسمع أصوات جميلة، ويرى مناظر رائعة، يؤمن أن في هذا الجمال الذي يرفع النفس إلى مقام عالي قادر على إنقاذ العالم.. لكن من الذي سيسمع إليه؟ هو الشاب النحيل المريض بمرض عقلي جعله رجل بعقل طفل. لا يستطيع أن يسمع. لا يستطيع أن يتكلم. لا يقدر على التعبير. وهو ينظر إلى هذا التجلي الجمالي في العالم، وهو الفاقد لكل قدرة على التواصل مع الآخرين: يعبر عن نفسه بالبكاء.. بكاء أصم أبكم! يريد أن يعلن عن نفسه، أن يقول للعالم أنه يرى الآن آية من آيات صنع الله، المطلق الجمال.. يريد من العالم أن يشاركه تلك اللحظة: أمامه سماء ساطعة، وتحت قدميه بحيرة رائعة، ومن حوله أفق مضيء يبلغ من السعة أنه يبدو بغير حدود. لا يستطيع أن يعبر أو يشارك الجنس البشري تلك اللحظة: لا يستطيع إلا أن يكون مهصور القلب غماً وكمدًا، ويزرف دموع غزيرة. «هذه الصورة إذا قرأتها لا أستطيع أن أمنع نفسي من البكاء.. هذه قمة الشعرية في الأبله.

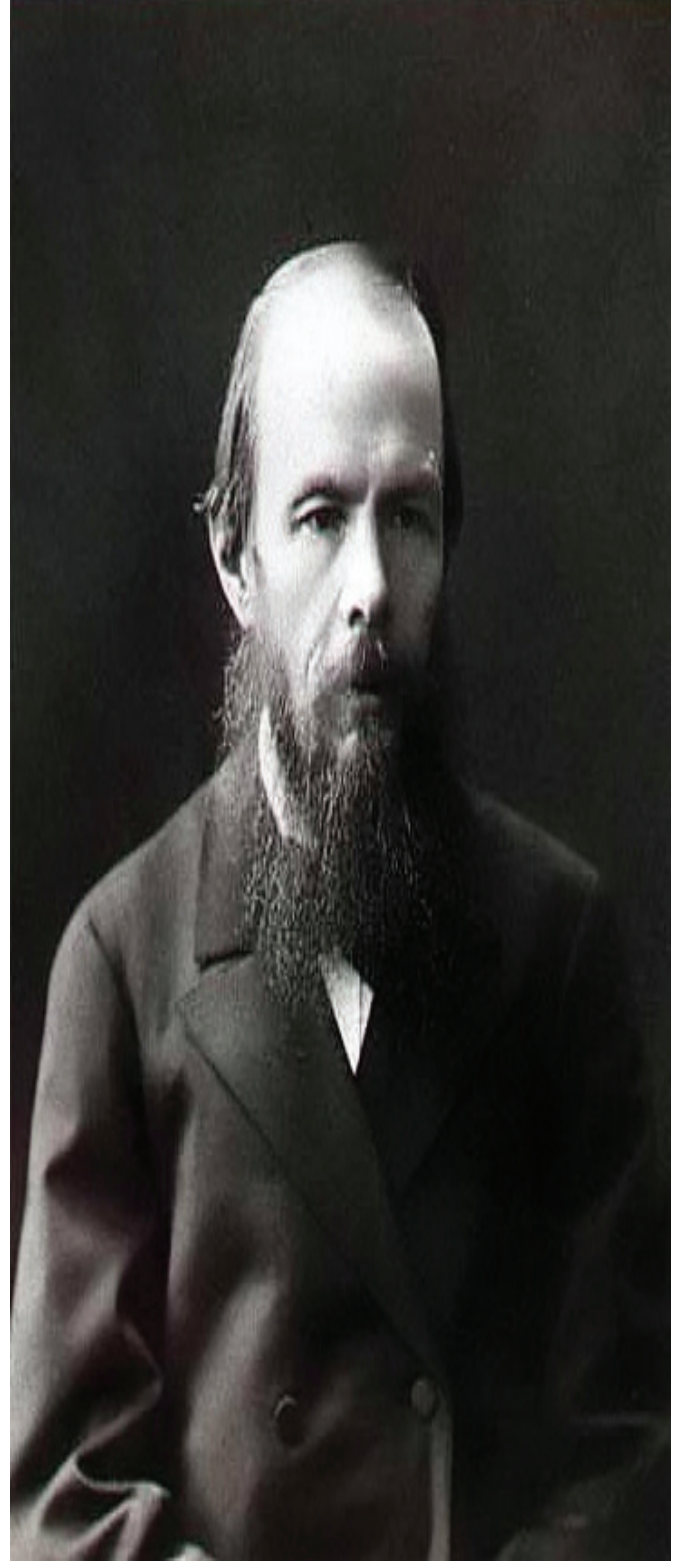
الكتب حسب تقسيم وايلد لا يمكن أن تقسم إلى كتاب أخلاقي أو غير أخلاقي، فما هو هدف الفن في هذه الحالة. الكاتب الذي يجد نفسه مجبراً على الكتابة، أليس بإنسان يريد إيصال فكرة هو مؤمن بها مثلاً ويريد أن تصل إلى شريحة معينة أو تيار عريض هم القراء؟ هذا النص بالتحديد الذي لا يريد من خلاله المؤلف أن يظهر ويبث فيه مواضع أخلاقية كما يقول، تظهر الفكرة في النهاية كفكرة أخلاقية، رغم أن الوسط العام للنص غير أخلاقي.. غالباً ما أجد هذا الرأي، وليس عند حركة معينة، أن الفنان حين يمارس نوع من المواضع الأخلاقية يصبح النص غير مكتملاً وأدخل المؤلف نفسه في دوامة هو في غنى عنها. إنني أتذكر فيكتور هيجو هنا. لا أذكر أن مؤلف مارس هذا النوع أكثر منه. لم يحاول أن يخفي الفنان، بحيث تطرح الأفكار عبر شخصيات النص، بل أظهر نفسه بصور واضحة للعيان في البؤساء، وأعلن عن نفسه بالإسم. وحين نشر ما كتب كان من ضمن النقد الذي تعرض له أن النص هو موعظة أخلاقية كبيرة لا يحتاجها القارئ - بودلير كان من ضمن الناقمين على هذه المواضع كما يقول - ولكن في الأخير، البؤساء حية، تحمل فلسفة وجودها. الكتاب الذي لا يحمل فكرة تبقى حياً لفترة طويلة، هو ما أعتقد أنه الكتاب الذي كتب بطريقة سيئة، حتى لو كان على نمط البؤساء.

### الأبله: لم يكن حذراً.. كان جميلاً!



## الأخوة كارامازوف: كلمة دوستوفسكي

### الأخيرة



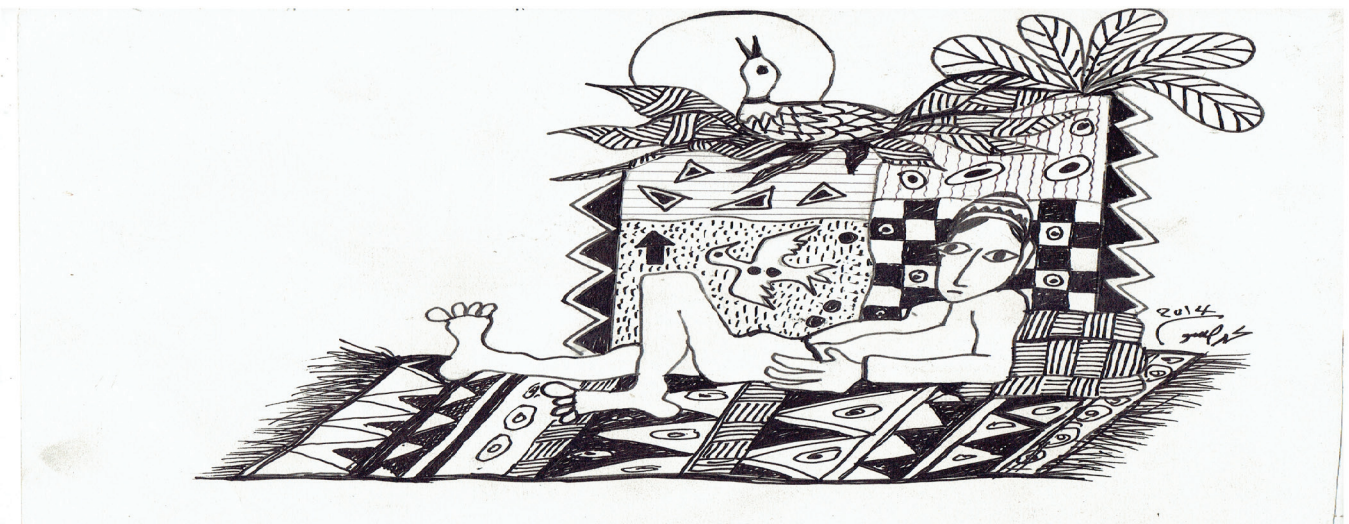
لكل كاتب روائي فترة زمنية محددة يصل من خلالها إلى قمة نتاج مجده الأدبي، ثم يقل هذا النتاج درجة فدرجة. هذا الانخفاض في النتاج الأدبي أمر طبيعي. فالكاتب تتغير أفكاره ورؤيته بعد توالي السنين وتحقيق المجد الأدبي. على سبيل المثال، نشر الروائي الفرنسي فيكتور هيجو أحدب نوتردام، ثم حلق عالياً بروايته البؤساء التي كتبت له الخلد في الأدب. حدث انخفاض في النتاج الأدبي ما بعد البؤساء: رواية ثلاثية وتسعون، والرجل الذي يضحك. رغم أن هذه الأعمال ليست بالصغيرة وتستحق القراءة لكنها لا تصل إلى البؤساء، أشهر أعمال فيكتور هيجو. مثال آخر: الكونت ليو تولستوي. في بداية مشواره الأدبي نشر بعض القصص القصيرة، ثم هز الوسط الأدبي الروسي بعمله الكبير الحرب والسلام. لم يتوقف عند هذا العمل، بل ارتفع مرة أخرى ليقدّم للتراث الأدبي الإنساني رائعة أخرى هي آنا كارينينا. ثم بعد ذلك حدث الانخفاض في مستوى النتاج. رغم أن أعماله الأخيرة ذات شهرة وتأثير مثل موت إيفان إيليتش والسيد والخادم والبعث. الانخفاض في المستوى لا يعني التقليل من شأن هذه الأعمال، ولا يعني أن الأعمال الأخيرة ذات مستوى ضعيف أو لا تستحق القراءة. بل هي قوية وجميلة وتمتلك حضوراً قوياً، لكنها أبداً لن تصل إلى الروح التي غلغت الأعمال الكبيرة، والتي أصبحت تراثاً إنسانياً وكلاسيكيات خالدة. هيجو وتولستوي وصلا إلى العظمة الأدبية قبل رحيلهم عن الدنيا بسنوات. تمتع بمستوى معيشي مرتفع للغاية كفّل لهم حياة كريمة وتفرغ للأدب. ولكن ها هنا مثال نادر وحقيقي ومؤثر. ها هنا كاتب روائي لم يحدث أن انخفض لديه النتاج الأدبي، بل ارتفع وارتفع. وحين قال ما يظنه البعض بكلمته الكبيرة، والنص الأخير، كان يدور في ذهنه أفكار أخرى: شخصيات وأفكار وقصص وفلسفات ثائرة في عقله. أتحدث هنا عن الروائي الروسي وعبقري الرواية الكلاسيكية فيدور ميخائيلوفيتش دوستوفسكي. في سنوات النصر أو العظمة كما يصفها جوزيف فرانك، نشر دوستوفسكي الجريمة والعقاب، ثم أتبعها بالأبله، فالشياطين، والمراهق. إلى أن وصل إلى عمله الأخير: الأخوة كارامازوف. عند نشره لهذه الخوالب كانت الذروة الأدبية تتصاعد لديه بصورة مدهشة وعبقرية للغاية. فها هو الكاتب الاستثنائي الذي لا يعرف الوقوف صاعداً إلى قمة مجد الأدب، بعد نشر عمله الأخير يعلن أن في ذهنه أربعة أعمال جاهزة للطرح، لكنها تحتاج عشرين سنة من أجل البحث والكتابة.

### هل دوستوفسكي عظيم في الأدب؟



الروسي - الفرنسي هنري ترويا. لنحاول تذكر فقط النقد الذي تلقاه دوستويفسكي عند نشر خوالده الأربع قبل الأخوة كارامازوف والحالة المعيشية والإنسانية التي كان المؤلف يقع تحتها.

كتب الشاعر الألماني غوته يوماً أن محاولة الوصول للغاية والهدف يحقق لك العظمة. دوستويفسكي عظيم لأنه لم يصل إلى غايته، ولم يحقق هدفه كما يقول الناقد والروائي







أ.د. عبود جودي الحلي

أُمَسْتُ تَعَاتِبُنِي فَقُلْتُ لَهَا : اَعْتَبِي !  
الْحُبُّ دِينِي فِي الْحَيَاةِ وَمَذْهَبِي  
إِذْ لَا يُطِيقُ الْبَغْضُ ، قَلْبٌ مَلُؤُهُ  
حُبُّ النَّبِيِّ وَحُبُّ آلِكَ يَا نَبِي  
قَوْمٌ تَعَلَّمْنَا الْمَكَارِمَ مِنْهُمْ  
وَبِهِمْ زَهَتْ فِي النَّاسِ أُمَّةٌ يَعْرُبُ  
و(ثقافتُ التكفير!) لَيْسَ يَشِيعُهَا  
مَا بَيْنَنَا إِلَّا الْعَدُوُّ الْأَجْنَبِي

alraqim



العراق - كربلاء - ص . ب ١٠٦٢

alraqim2013@gmail.com